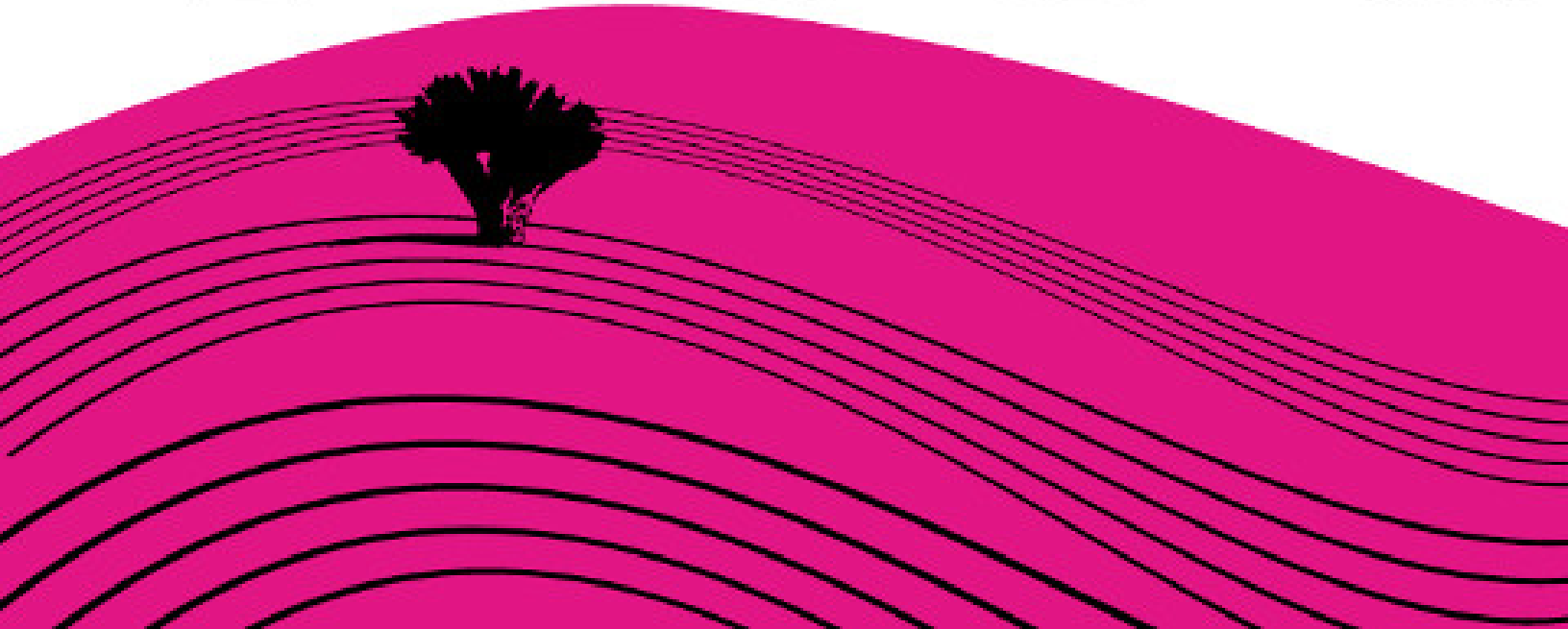
NARODOWE CENTRUM KULTURY

Krzysztof Baculewski

HISTORIA MUZYKI POLSKIEJ

WSPÓŁCZESNOŚĆ

TOM VII
CZĘŚĆ 2
1975
2000



Krzysztof Baculewski

WSPÓŁCZESNOŚĆ
1975–2000

HISTORIA MUZYKI POLSKIEJ

pod redakcją Stefana Sutkowskiego

Tom 7 część 2

NARODOWE
CENTRUM
KULTURY

HISTORIA MUZYKI POLSKIEJ

pod redakcją
Stefana Sutkowskiego

I Średniowiecze – część 1
I Średniowiecze – część 2
II Renesans
III Barok – część 1
III Barok – część 2
IV Klasycyzm
V Romantyzm – część 1
V Romantyzm – część 2
VI Okres między Romantyzmem a Współczesnością
VII Współczesność – część 1
VII Współczesność – część 2

Sutkowski Edition Warsaw
00-414 Warszawa, ul. Orłowicza 8 m. 36

OD WYDAWCY

Pragnę tym wstępem dać odpowiedź, zapewne niepełną, na pytanie, dlaczego podjąłem trud wydawania HISTORII MUZYKI POLSKIEJ w języku polskim i angielskim. Otóż muzyka i jej historia w Polsce – temat niezwykle interesujący, bogaty, a w niektórych okresach wręcz fascynujący – jest dziedziną, której poświęciłem bardzo znaczną część swego życia, warto więc zakończyć te prace jakimś trwałym akcentem. To jakby wyznanie osobiste, ale to byłoby za mało, aby podejmować tak wielki wysiłek. Celem wydawnictwa jest przedstawienie rozwoju muzyki w naszym kraju od czasów najdawniejszych do współczesności. Ukazanie więc tego wszystkiego, co jest nam znane, również w języku najbardziej dostępnym na świecie, a tym samym wypełnienie luki, która negatywnie ciąży na znajomości naszych osiągnięć muzycznych w świadomości obcokrajowców w każdej części kuli ziemskiej. Jest to miłym, aczkolwiek niełatwym obowiązkiem, choć – nie ma co ukrywać – przyjemnością.

Atutem muzyki polskiej w światowej jej prezentacji – a takim przedsięwzięciem jest również edycja historii pewnego okresu lub wielu okresów – jest zaistnienie w percepcji światowej wielkiej

twórczości Fryderyka Chopina. Twórczości, której znaczna część powstała poza krajem urodzenia, ale której polskości nie da się podważyć. Nie ulega dla mnie wątpliwości, że największa liczba ludzi na świecie kojarzy sobie Polskę z Chopinem. Dotyczy to nie tylko muzyków, artystów, czy w ogóle ludzi wykształconych, lecz także większej części obywateli każdego państwa. Nawet tylko to mogłoby wystarczyć jako powód do możliwie pełnego zaprezentowania za granicą kultury muzycznej kraju Fryderyka Chopina, jej uwarunkowań historycznych, międzynarodowych powiązań, bogactwa charakteru i cech stylistycznych.

Ze znajomością historii Polski i Polaków, jej osiągnięć i potknięć w dziedzinie polityki, gospodarki czy kultury jest w świecie bardzo, ale to bardzo źle. Nawet o naszej historii współczesnej ludzie na Zachodzie i Wschodzie wiedzą bardzo niewiele, nie mówiąc już o historii muzyki polskiej na przestrzeni wieków, z jej wzlotami i upadkami, ze wspaniałym barokiem – gdy kapela króla w Warszawie była chyba najznakomitszą w Europie, gdy Warszawa – po Florencji, Rzymie, Mantui, Neapolu i sporadycznie Bolonii – była jednym z przodujących w Europie, a więc i w świecie, ośrodków kultywujących włoską operę wczesnobarokową. Takich spektakularnych przykładów można przytoczyć znacznie więcej i wówczas staną się zrozumiałe i nie będą czymś zaskakującym zasłużone sukcesy naszych wybitnych twórców muzycznych. Ukazanie twórczości polskiej i wykonywanej w Polsce, myśli teoretycznej i szkolnictwa, prezentacja wykonawców, solistów i zespołów, wreszcie materialnych dowodów kultywowania muzyki, jak instrumenty muzyczne, sale koncertowe

czy operowe, wszystko to będzie przedmiotem realizowanej przez wydawnictwo edycji.

Autorami poszczególnych tomów są polscy muzykolodzy specjalizujący się od lat w tych zagadnieniach, a tłumaczami osoby, których językiem ojczystym jest angielski. Podstawowym kanonem będzie okres historyczny, a więc:

Średniowiecze (w dwóch częściach)
Renesans
Barok (w dwóch częściach)
Klasycyzm
Romantyzm (w dwóch częściach)
Między Romantyzmem a Współczesnością
Współczesność (w dwóch częściach)

Obok historii w ścisłym sensie wydawać będziemy prace monograficzne, wśród których ukazały się już następujące:

Polskie organy, prospekty organowe w Polsce jako dzieła sztuki
Fortepian polski
Recytatyw liturgiczny w średniowiecznej Polsce
Lutosławski – życie i muzyka

Planuje się też opracowania dotyczące instrumentów smyczkowych, teatru muzycznego, muzyki ludowej, rozwoju myśli muzycznej i edukacji i szereg innych.

Dla kogo jest przeznaczony ten cykl wydawniczy? Sądzę, że zaspokoi zapotrzebowanie – jeżeli nie w całości, to przynajmniej w części – ośrodków naukowych (uniwersytety, szkoły muzyczne, biblioteki), a także tych wszystkich, którzy nie będąc ścisłymi profesjonalistami w dziedzinie historii i sztuki muzycznej, będą chcieli się dowiedzieć czegoś szczegółowego o naszej twórczości i życiu muzycznym. Brak takiego wydawnictwa w przeszłości i – tym bardziej – dziś jest dotkliwie odczuwalny zwłaszcza w kontaktach naszej kultury muzycznej ze światem i świata artystycznego z Polską i Polakami. Niech ten pierwszy krok będzie przyczynkiem do przełamania tej sytuacji.

Bez względu na to, jak liczne są argumenty przemawiające za rozpowszechnianiem w świecie HISTORII MUZYKI POLSKIEJ w języku angielskim, trudno sobie wyobrazić, aby wydanie to nie miało być dostępne dla polskiego czytelnika, w jego ojczystym języku. Ten postulat niejako wynika z faktu, że – jak już wspomniałem – autorami poszczególnych części cyklu są polscy muzykolodzy, a więc – zanim powstanie angielska wersja językowa któregokolwiek tomu, może on już ukazać się na rynku w wersji „oryginalnej”.

Redaktor cyklu
Stefan Sutkowski

WSTĘP

Kiedy przed kilkunastu już laty przystępowałem do redakcji I części VII tomu[1] monumentalnej Historii Muzyki Polskiej, jaką przygotowuje oficyna Sutkowski Edition, nie przypuszczałem, że okoliczności zmuszą mnie właśnie do sięgania ponownie po pióro (z dzisiejszej perspektywy już bardzo umowne), gwoli omówienia – w drugiej części tego tomu – polskiej twórczości kompozytorskiej ostatniego ćwierćwiecza XX wieku. Okazało się bowiem, że wprawdzie do dziś wydano kilkanaście prac poświęconych twórczości różnych kompozytorów i różnym epizodom w muzyce polskiej minionego półwiecza, nie powstało jednak żadne naukowe opracowanie ogólne podsumowujące dokonania całego okresu[2]. Dało to Wydawcy do ręki wygodny argument, by to znowu niżej podpisany podjął się trudu i ryzyka opisania polskiej muzyki współczesnej okresu brakującego do eleganckiego zamknięcia drugiego tysiąclecia w *Historii Muzyki Polskiej*.

W ciągu minionej półtorej dekady wiele się w kulturze i muzyce polskiej zmieniło. Ale też zmienił się i autor. Oznacza to, że pewne opinie niekoniecznie muszą być identyczne z formułowanymi przed laty, a zatem ciągłość I i II części VII tomu nie musi być

ewidentna. Próbuję jednak przynajmniej od strony formalnej zachować niektóre analogie konstrukcyjne i kontynuować poprzednio podjęte sposoby porządkowania materiału. Jednocześnie staram się skupić uwagę na zjawiskach nieomówionych w poprzednim tomie, a co za tym idzie nie zajmować się generalnie dorobkiem najwybitniejszych twórców, jak Lutosławski i Penderecki, dokładnie opracowanym przez wielu innych autorów, choć ich twórczość znajdzie swoje odzwierciedlenie i tu.

Ponownie też podtrzymuję założenie wstępne, a mianowicie, że wybór dzieł i autorów jest całkowicie subiektywny, ale nie oznacza automatycznego wartościowania zjawisk, dzieł i autorów. To niechaj pozostanie domeną i odbiorców, i krytyków.

Powiększenie obszaru zainteresowań publiczności stało się w ostatnim piętnastoleciu faktem. *Pars magna fuit* festiwal „Warszawska Jesień", bez którego niniejsza praca miałaby o wiele mniejsze szanse zaistnieć. Paradoksalnie, muzyka poważna i rozrywkowa, które od czasów Mozarta, Schuberta i Johanna Straussa Ojca zaczęły się od siebie wyraźnie oddalać i z punktu widzenia środków, i recepcji – dziś ponownie zaczynają się do siebie zbliżać. Często dzieje się tak, że to samo audytorium słucha Stockhausena, Harveya, Reicha czy Glassa, ale też jazzu, hip-hopu czy rocka, omijając jednak całą klasykę historii. Okazuje się bowiem, że estetyka obu nurtów zatoczyła wielkie łuki – zrazu w przeciwnych kierunkach, ale teraz ich strzałki skierowane są ponownie ku sobie.

Nie o tym wszakże będzie ta książka.

Jej autor nie czuje się kompetentnym w zakresie muzyki innej, niż ta, której definicja jeszcze do niedawna obywała się bez żadnego przymiotnika. Zmiany kulturowe w Polsce spowodowały, że dziś w powszechnym odczuciu kompozytorem nie jest autor symfonii, lecz piosenek: autor symfonii musi swój fach dookreślić, skomentować, wytłumaczyć się, że tworzy muzykę poważną lub klasyczną, nie zaś muzykę po prostu, która w odbiorze społecznym oznacza przede wszystkim to, co non-stop słychać z umieszczonych wszędzie głośników, czyli pop, rock, rap, hip-hop i im podobne i pochodne. To, czego się słucha – umownie mówiąc w Filharmonii – to muzyka poważna alias klasyczna czyli kulturowa nisza przeznaczona dla nieistotnej w Polsce i nie liczącej się społecznie mniejszości. Rzec można – *nihil novi sub sole*, bo i Chopin 180 lat temu oburzał się na upadek obyczajów: wiedeńczycy *walce dziełami nazywają*! – pisał w liście do Józefa Elsnera[3].

Termin muzyka elektroakustyczna, dawniej był synonimem muzyki na taśmę czyli tworzonej w studiach przez kompozytorów o wykształceniu na ogół konserwatoryjnym, często wraz z elektroakustykami, inżynierami i reżyserami dźwięku. Teraz studia straciły nieledwie rację bytu z powodu rewolucyjnego rozwoju elektroniki i każdy – niekoniecznie kompozytor – może je sobie stworzyć we własnym komputerze; technologia się upowszechniła, aż termin zarezerwowany przedtem dla fachowców stracił elitarne znaczenie na rzecz popularnego. To samo zresztą stało się z samą muzyką. Jednak oprócz książki Włodzimierza Kotońskiego[4], jedynego kompendium wiedzy, jakie się o tej muzyce w języku polskim ukazało – nie opublikowano

w Polsce na ten temat żadnej liczącej się pracy analitycznej czy syntetycznej. Dziś, po blisko ćwierćwieczu od pojawienia się tej pracy, kiedy komputeryzacja daje w efekcie warsztatowe ujednolicanie różnych estetyk i technik, mimo zupełnie różnej funkcji społecznej tworzonej w ten sposób muzyki, napisanie podobnej syntezy wydaje się niepodobieństwem, a w każdym razie zadaniem karkołomnym. Ponadto zróżnicowanie upodobań odbiorczych i artystycznych tych, którzy piszą o muzyce, zróżnicowanie ich temperamentów badawczych i pól, na których działają, wydaje się dzielić muzykę na odległe galaktyki. Z zainteresowaniem obserwujemy wszakże, że zaczęły się one do siebie zbliżać. Mało jednak prawdopodobne, byśmy mieli oczekiwać artystycznego *big bangu*.

Koniec XX w. był ostatnim okresem muzyki współczesnej w Polsce, kiedy jeszcze można było mówić o jej względnej jednolitości. Nie mam na myśli, rzecz jasna, ani stylistyki, ani warsztatu kompozytorskiego, bo te się zmieniały, ale raczej pewną postawę artystyczną i stosunek samych kompozytorów do własnego rzemiosła i ich samych widzenie się w muzyce. Otóż, jeśli w XX w. dominowało nastawienie uznające rzemiosło, warsztat i technikę kompozytorską za warunki *sine qua non* bycia kompozytorem, to już pod koniec stulecia zaczęła ona tracić ona na znaczeniu. Poczęto się zwracać ku zjawiskom marginalnym lub nieokreślonym z punktu widzenia warsztatu i techniki właśnie, brzmieniom, formom i efektom prymitywnym, oddalającym je od muzyki artystycznej. „Estetyka usterki", jeden z postmodernistycznych pomysłów, wykorzystywała kilka zjawisk. Po pierwsze, polegała na imitowaniu dawnych brzmień

„czarnych”, winylowych i uszkodzonych płyt, z szumami, trzaskami czy przeskakiwaniem igły, a więc na cięciu tradycyjnej narracji dźwiękowej i percepcji. Po drugie, akceptowała efekty jeszcze do niedawna należące do sfery błędów w warsztacie reżysera dźwięku: sprzężenie, flatter echo, wadliwy montaż. Tak akceptacja polegała na świadomym zastosowaniu tych zjawisk do twórczości współczesnej. W jakiejś mierze, rzec można, była to konsekwencja estetyczna wchłonięcia przez muzykę instrumentalną ćwierć wieku wcześniej efektów sonorystycznych: „kiksów” w instrumentach dętych, przypadkowych uderzeń w instrumenty smyczkowe, czy „totalnego” traktowania różnych instrumentów, zrazu fortepianu (John Cage).

„Estetyka usterki” wprowadziła zarówno do muzyki rozrywkowej, jak i artystycznej efekt w zasadzie pozamuzyczny; była pierwszym wyłomem w tradycyjnej percepcji muzyki, wprowadzała do niej efekt nieciągłości akcji muzycznej, taki sam, jaki już dawno stosowano w montażach filmowych, gdzie jednolite wątki narracyjne rozcinano na odcinki i przemontowywano. W muzyce efekt nieciągłości wprowadził wcześniej punktualizm, ale jego nieciągłość była pewnym stanem i elementem przewidywalnym, zakładanym *a priori*. Tu – „usterka” mogła się pojawić w dowolnym momencie, nieprzewidzianie przerywając ciągłą dotychczas narrację. Co więcej, pauzy w punktualizmie były takimi samymi pauzami, jak w muzyce dawniejszej, natomiast postmodernistyczna swoboda ostatniej ćwierci XX w. pozwalała wypełniać je dowolnym materiałem, np. dźwiękami niemuzycznymi, słowem, nagraniami, cytatami itd „Estetyka usterki” postawiła znak równości między formą muzyczną,

a formą spędzenia, zagospodarowania czy sformatowania określonego wycinka czasu, kiedy podejmuje się różne niezwiązane ze sobą czynności: np. czytając książkę słucha się muzyki, odbiera telefon, wygląda przez okno, bądź wychodzi do innego pomieszczenia...

Kompozytorzy XXI w. z coraz mniejszym entuzjazmem podejmują pisanie utworów symfonicznych. Zapewne ma tu znaczenie fakt, że większość orkiestr stała się instytucjami kultywującymi przede wszystkim muzykę wycinka historii, a i to coraz bardziej ograniczanego z dwóch stron. Repertuar przedklasyczny przejęły bowiem zespoły specjalizujące się w uprawianiu tej muzyki, przeważnie na instrumentach historycznych i zgodnie ze stylem wykonawczym epoki (zresztą tendencja ta coraz chętniej wkracza w wiek XIX), zaś repertuaru współczesnego orkiestry pozbyły się same, najczęściej w naturalny sposób, to znaczy poprzez rezygnację z unowocześniania technik gry. Muzyka, od XX w. począwszy, ma pod tym względem szczególne wymagania, którym nie jest w stanie sprostać każdy zespół. O ile więc na kronikach dźwiękowych „Warszawskiej Jesieni" z – krajowych orkiestr – pojawiały się do końca stulecia orkiestry Filharmonii z Krakowa, Poznania, Katowic, Wrocławia czy Bydgoszczy, to od przełomu XX/XXI w., na jej estradach pozostała Filharmonia Narodowa, WOSPR i Sinfonia Varsovia; do wielu utworów angażuje się więc zespoły zagraniczne, co ma nie tylko znaczenie dla programu festiwalu i pozwala jego odbiorcom na zetknięcie z innymi niż polscy wykonawcami, ale po części spowodowane jest niewykonalnością sporej części nowej muzyki przez orkiestry krajowe.

Z drugiej strony łatwo dostępne media elektroakustyczne i komputery stanowią o atrakcyjności muzyki, tworzonej przy ich użyciu. Między innymi także z powodu ich popularności w użyciu amatorskim. I tu zauważamy wobec tego pewne rozwarstwienie: na nurt ściśle profesjonalny i poświęcający w różnym stopniu uwagę nowym technologiom (głównie elektronice) i niekiedy wysuwający je na plan pierwszy (Stanisław Krupowicz, Magdalena Długosz, Cezary Duchnowski, Agata Zubel), ale również korzystający z nich drugoplanowo (Zbigniew Bargielski, Zbigniew Penherski, Rafał Augustyn). Nadto środkami tymi posługują się chętnie muzycy-improwizatorzy – i to jest ów drugi nurt, który przybiera w XXI w. na intensywności, stając się ponadto przedmiotem systematycznego kształcenia akademickiego (Kraków, Łódź). Być może będzie on miał szansę na uzyskanie względnej popularności, gdyż zbliża się do ruchu amatorskiego. Ma z nim bowiem pewną cechę wspólną: brak konieczności stosowania wirtuozerii, którą zastępuje naiwna często wynalazczość w zakresie emitowania i kształtowania niekoniecznie nietradycyjnych brzmień i dźwięków. Ponadto wiedza o muzyce sprzed półwiecza, o sonorystyce, staje się wskutek braku dokumentacji na płytach CD coraz bardziej ezoteryczna i sporą część „nowatorskich pomysłów" artystycznych z „dziś" możemy odnaleźć we „wczoraj", w muzyce, opisanej w I tomie niniejszej pracy.

Wzrost zainteresowania szeroko rozumianą kameralistyką, a zwłaszcza z użyciem komputera – jest jednak faktem. Wiąże się on ze zwiększającą się fascynacją nietypowymi miejscami na koncerty: najczęściej są nimi obiekty poprzemysłowe, których

architektura, częściowo na ogół zniszczona, pobudza dodatkowo wyobraźnię odbiorców. Być może tendencja ta ma także związek z niechęcią do oper, klasycznych teatrów i filharmonii: ich odświętna atmosfera, dawniej wymagająca jeszcze wieczorowego stroju, stała się czymś dla młodszych pokoleń anachronicznym i nie przystającym do tempa i stylu ich życia. Czy będą one potrzebowały jeszcze przeżywania uczuć metafizycznych? Czym stanie się więc sztuka, w tym także muzyka, coraz częściej wychodząca na ulicę, aspirująca do roli społecznego gnomona, mająca ambicje wkraczania i ingerowania w życie codzienne nie tylko w sensie metaforycznym czy intelektualnym? Odpowiedziom na te pytania niewątpliwie towarzyszy diaboliczny chichot Witkacego.

Refleksje te nie do końca znajdą swe dalsze odzwierciedlenie w niniejszej pracy. Mają jedynie na celu zakreślenie granic obszaru, po którym się będziemy poruszać. Praca zaś stanowi jedynie próbę usystematyzowania pewnych zjawisk, rzecz jasna tych tylko, które się autorowi udało zaobserwować lub/i wyodrębnić. Dla muzyki polskiej byłoby niewątpliwie ważne, by podobnych prób pojawiło się więcej, zwłaszcza, że z pewnością obejmowałyby wówczas inny materiał i w inny sposób go systematyzowały. Myślę, że twórczość kompozytorów polskich XX wieku zasługuje na to w zupełności.

Pragnąłbym jeszcze zwrócić uwagę Czytelnika, że w woluminie niniejszym zabraknie w stosunku do pierwszej części *Współczesności*[5] rozważań o działających w Polsce generacjach kompozytorskich – i ich charakterystyki. Ostatnia z tam omówionych, powojenna, jest jednocześnie ostatnią w ogóle,

w której dały się dostrzec cechy wspólne dla przynajmniej kilku jej przedstawicieli. Późniejsze pokolenia pod tym względem są mało charakterystyczne, sięgają bowiem do różnorodnych środków i odwołują się do różnych estetyk, co nie do końca pozwala na wyciągnięcie tego rodzaju wniosków. Postmodernizm jako postawa intelektualna, zrywający z nowoczesnością (cokolwiek byśmy pod tym terminem rozumieli) i spoglądający chłodnym okiem wstecz – rozbił dawniejszy racjonalizm i postawę awangardową na szereg odmiennych zjawisk, warsztatowo nie dających się traktować łącznie.

I ostatnia uwaga. W niniejszych rozważaniach znajdą się zagadnienia, które z różnych powodów nie zostały uwzględnione w pierwszej części *Współczesności*, choć ich geneza sięga okresu wcześniejszego. Ponadto, po ponad dwudziestu latach od odzyskania przez Polskę pełnej niepodległości i niezależności, okazało się, że czasy PRL-u odeszły tak dalece w niepamięć, że jedni uznają je za świetlane, bo zapomnieli o rzeczach złych lub też byli świadomymi lub nieświadomymi beneficjentami minionego systemu, inni zaś, zwłaszcza młodsi, nie wiedzą zbyt wiele o realiach tamtego okresu i nie rozumieją ani postaw społecznych, ani dylematów, ani rozterek moralnych i politycznych. Kazimierza Wyki „życie na niby[6]” przestało być zrozumiałe i powoli odchodzi w cień przeszłości. Jeśli więc – zwłaszcza w rozdziałach wstępnych znajdzie Czytelnik wiele publicystyki – to w intencji ocalenia od zapomnienia tego, co dla pokolenia autora jest oczywiste i zrozumiałe, choć często także ulega zatarciu, a dla pokoleń młodszych może mieć odcień

egzotycznej przeszłości i anegdoty, być może tłumaczącej społeczne zachowania i reakcje.

Zasadniczym odbiorcą serii książek Historii Muzyki Polskiej wydawanych przez Sutkowski Edition jest czytelnik obcojęzyczny. W wydaniu polskim znalazło się jednak sporo informacji, które dla odbiorcy polskiego – w zależności od pokolenia, jakie reprezentuje – mogą być zupełnie oczywiste. Nie chciałbym wprawdzie powtarzać za Aleksandrem hr. Fredrą*: – Znacie? – Znamy! – No to posłuchajcie!,* ale – mam nadzieję, że dla porządku, logiki i analogii do innych tomów będzie to wybaczalne.

Pozostaje jeszcze techniczna kwestia notacji wysokości dźwięków. Zwyczajowa notacja (przy użyciu małych liter): *c, cis, d* etc. lokuje te dźwięki w oktawie małej. Dla uniknięcia nieporozumień w niniejszym woluminie będzie się ona odnosić do wszystkich lub jakichkolwiek dźwięków bez określania ich przynależności oktawowej. Natomiast nazwy dźwięków oktawy małej zostaną zaopatrzone w odnośniki „0” w indeksach górnych: c^0, cis^0, d^0 *etc.*

PODZIĘKOWANIA

Pani Małgorzacie Kosińskiej oraz Polskiemu Centrum Informacji Muzycznej autor i wydawca dziękują za nieodpłatne udostępnienie fotografii.

Autor i wydawca dziękują wydawnictwom: Schott Music z Moguncji (Mainz), Robert Forberg z Monachium, Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. z Londynu, Stokłosa Editions w Warszawie, Państwowemu Instytutowi Wydawniczemu

i Fundacji Aurea Porta w Warszawie, a w szczególności Polskiemu Wydawnictwu Muzycznemu w Krakowie, z którego publikacji pochodzi większość cytowanych fragmentów, za bezpłatne udzielenie licencji na przedruk przykładów nutowych pochodzących z ich wydań.

Autor i wydawca dziękują także wydawnictwom Chester Music, Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. oraz Moeck Musikinstrumente + Veralg e.K. za udzielenie licencji na przedruk przykładów nutowych.

Autor i wydawca dziękują kompozytorom: Annie Ignatowicz-Glińskiej, Krzysztofowi Knittlowi, Jerzemu Kornowiczowi, Hannie Kulenty, Stanisławowi Moryto, Grażynie Pstrokońskiej-Nawratil i Lidii Zielińskiej za wyrażenie zgody na reprodukowanie fragmentów niewydanych utworów.

---

[1] Krzysztof Baculewski. *Współczesność Część 1: 1939–1974*. Historia Muzyki Polskiej, tom VIII. Sutkowski Edition Warsaw, 1996, s. 56-70.

[2] Praca taka powstała natomiast przed kilku laty w Anglii: Adrian Thomas. *Polish Music after Szymanowski*. Cambridge University Press. Cambridge 2005.

[3] Fryderyk Chopin. List do Józefa Elsnera z 29.I.1831 r. W: *Korespondencja Fryderyka Chopina*. Zebrał i opracował Bronisław Edward Sydow. Warszawa 1955, t. I., s. 171

[4] Włodzimierz Kotoński. *Muzyka elektroniczna*. PWM, Kraków 1985. Wyd. II zmienione. Kraków 2002.

[5] Krzysztof Baculewski. *Współczesność 1*... op. cit., s. 56-70.

[6] Kazimierz Wyka. *Życie na niby*. Universitas, wyd. II. Kraków 2010. Ta książka, której gros powstało tuż po wojnie, tłumaczy postawy i reakcje na anormalną sytuację społeczną podczas okupacji. Wiele jednak cech tego, co wydawało się wówczas tymczasowo anormalne, przekształciło się w *status quo* w czasach PRL-u. Analityczna trafność autora pozwoliła mu na wyciągnięcie uniwersalnych wniosków, że „życie prawdziwie" istnieje jedynie wśród zamkniętej grupy rodzinno-towarzyskiej, nazywanej później, w latach osiemdziesiątych, „emigracją wewnętrzną", natomiast życie oficjalne, zawodowe – to „życie na niby", pozór, fasada, za którą mało kto ma wstęp.

Kalendarium epoki

1975

Muzyka polska

Andrzej Dobrowolski – *Muzyka na orkiestrę nr 4 „A-La”*. IX Konkurs Pianistyczny im. F. Chopina w Warszawie. I Nagrodę otrzymuje Krystian Zimerman. Wizyta Artura Rubinsteina w Łodzi z okazji 60-lecia Filharmonii. Debiut na „Warszawskiej Jesieni” Krzysztofa Knittla.

Muzyka światowa

Pierre Boulez *Rituel, Alfred Sznitke – Requiem* (wg F. Schillera). W Paryżu rozpoczyna działalność IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) pod kierownictwem Pierre Bouleza. Zmarł Dymitr Szostakowicz.

Historia i kultura polska

„List 59” – protest intelektualistów przeciwko zmianom w konstytucji. Stanisław Lem – *Szpital przemienienia.*

Historia i kultura światowa

Jorge Luis Borges – *Księga piasku* (*El libro de arena*). Po śmierci generała Franco zmiany polityczne w Hiszpanii: na tron królewski wstępuje Juan Carlos. W Helsinkach Konferencja Bezpieczeństwa i Współpracy Europejskiej.

1976

Muzyka polska

Henryk Mikołaj Górecki – III Symfonia op. 36 *Symfonia pieśni żałosnych*. Andrzej Krzanowski – *Canti di Wratislavia*. Debiut na „Warszawskiej Jesieni" Elżbiety Sikory i Krzysztofa Baculewskiego.

Muzyka światowa

Luis Andriessen – *De Staat,* Luciano Berio – *Coro,* Rodion Szczedrin – opera *Martwe dusze*. Zmarł Beniamin Britten.

Historia i kultura polska

Strajki w Ursusie i Radomiu, Powstanie KOR (Komitetu Obrony Robotników) dla pomocy ofiarom i rodzinom prześladowanych. Czesław Miłosz – *Ziema Ulro*. Zmarł Antoni Słonimski.

Historia i kultura światowa

Milos Forman – *Lot nad kukułczym gniazdem*. Zmarł Mao Zedong i Luchino Visconti.

1977

Muzyka polska

Debiut na „Warszawskiej Jesieni" Andrzeja Krzanowskiego i Eugeniusza Knapika. Staraniem ZKP zniesiono „zapis" cenzury na nazwiska Andrzeja Panufnika i Romana Palestra, w programie „Warszawskiej Jesieni" prawykonanie *Universal Prayer* Andrzeja Panufnika. Zmarł Witold Małcużyński.

Muzyka światowa

Arvo Pärt – *Tabula rasa*. Karlheinz Stockhausen rozpoczyna pracę nad cyklem *Licht – Die Sieben Tage der Woche* (*Światło – siedem dni tygodnia*), Zmarła Maria Callas.

Historia i kultura polska

Andrzej Wajda – *Człowiek z marmuru*.

Historia i kultura światowa

Otwarcie Centrum Pompidou w Paryżu (projekt Richarda Rogersa, Renzo Piano i Gianfranco Franchiniego).

1978

Muzyka polska

W Chicago premiera opery *Raj utracony* Krzysztofa Pendereckiego. Powstaje Kwartet Śląski. Kazimierz Serocki – *Pianophonie*.

Muzyka światowa

W Sztokholmie premiera opery György Ligetiego *Le grand macabre*.

Historia i kultura polska

Kardynał Karol Wojtyła obrany papieżem przyjmuje imię Jana Pawła II. Zmarł Jan Parandowski.

Historia i kultura światowa

Początek rewolucji islamskiej w Iranie. Literacka Nagroda Nobla dla Isaaca Bashevis Singera.

1979

Muzyka polska

Ponowna legalizacja niezależnego PTMW po okresie zawieszenia działalności w l. 1949-56 oraz działania za pośrednictwem ZKP. W programie „Warszawskiej Jesieni" *Koncert altówkowy* Romana Palestra oraz debiut Pawła Szymańskiego.

Muzyka światowa

Steve Reich – *Variations.* Zmarła Nadia Boulanger.

Historia i kultura polska

W obiegu pozacenzuralnym wychodzi *Mała Apokalipsa* Tadeusza Konwickiego.

Historia i kultura światowa

Interwencja wojsk radzieckich w Afganistanie.

1980

Muzyka polska

Tomasz Sikorski – *Struny w ziemi*. Na „Warszawskiej Jesieni” debiut Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil i Aleksandra Lasonia.

Muzyka światowa

Sofia Gubaidulina – *Offertorium*, koncert skrzypcowy.

Historia i kultura polska

W sierpniu kolejna fala strajków na Wybrzeżu i Śląsku, podpisanie porozumień z rządem, rejestracja NSZZ „Solidarność”. Literacka Nagroda Nobla dla Czesława Miłosza. Gustaw Herling-Grudziński – *Dziennik pisany nocą 1973-79*. Zmarł Jarosław Iwaszkiewicz.

Historia i kultura światowa

Zmarł Jean-Paul Sartre. Wojna iracko-irańska (do 1988).

1981

Muzyka polska

Paweł Buczyński – *Muzyka opadających liści*, Aleksander Lasoń – *Góry*. We Wrocławiu premiera opery *Manekiny* Zbigniewa Rudzińskiego. Zmarł Kazimierz Serocki, Tadeusz Baird i Jerzy Żurawlew, twórca Konkursów Chopinowskich.

Muzyka światowa

Toru Takemitsu – *Rain tree,* Pierre Boulez – *Répons,* Mark Kopytman – *Memory*. La Scala wystawia *Donnerstag aus Licht* Karlheinza Stockhausena.

Historia i kultura polska

Andrzej Wajda – film *Człowiek z żelaza* otrzymuje „Złotą Palmę” na festiwalu w Cannes 13.XII – Wprowadzenie stanu wojennego.

Historia i kultura światowa

Pierwszy lot amerykańskiego promu kosmicznego *Columbia*. Sankcje gospodarcze USA wobec ZSRR i Polski. Pojawienie się na rynku europejskim komputerów osobistych.

1981

Muzyka polska

Paweł Szymański – Sonata. Krzysztof Meyer – *VI Symfonia „Polska”*. Decyzją ZKP z powodu stanu wojennego festiwal „Warszawska Jesień” nie odbywa się. W Genewie zmarł Artur Rubinstein.

Muzyka światowa

Arvo Pärt – *Pasja wg św. Jana*. Zmarł Carl Orff.

Historia i kultura polska

Bojkot telewizji i częściowo radia jako głównych ośrodków propagandy przez artystów polskich, głównie aktorów.

Historia i kultura światowa

Wystawa „Duch czasu w sztuce” w Berlinie prezentuje „nowych dzikich” i „nowy ekspresjonizm” (Pierpaolo Calzoni, Susan Rotenberg) Pojawienie się w produkcji i handlu płyt kompaktowych (CD) i odtwarzaczy.

1983

Muzyka polska

W Chicago prawykonanie *III Symfonii* Witolda Lutosławskiego. Witold Lutosławski otrzymuje Nagrodę Ch. Grawemeyera. Debiut na wznowionej „Warszawskiej Jesieni" Rafała Augustyna, Edwarda Sielickiego i Lidii Zielińskiej. Krzysztof Penderecki – *Polskie Requiem*.

Muzyka światowa

Galina Ustwolska – *III Symfonia – Jezu, zbaw nas!,* John Cage – *Souvenir*, Iannis Xenakis – *Shaar,* Olivier Messiaen – opera *St. François d'Assise*, premiera w Operze Paryskiej.

Historia i kultura polska

Zniesienie stanu wojennego, rozwiązanie Związku Literatów Polskich. Pokojową Nagrodę Nobla otrzymuje Lech Wałęsa. Andrzej Szczypiorski – *Z notatnika stanu wojennego.* Zmarł Jerzy Andrzejewski i Miron Białoszewski.

Historia i kultura światowa

Elfriede Jelinek – *Pianistka.* Zmarł malarz Joan Miró, Luis Buñuel, reżyser filmowy.

1984

Muzyka polska

Nagroda Komitetu Kultury Niezależnej „Solidarności" dla Witolda Lutosławskiego I miejsce *Kwartetu smyczkowego* Eugeniusza Knapika na Międzynarodowej Trybunie

Kompozytorów w Paryżu. Włodzimierz Kotoński – *Terra incognita*, Andrzej Krzanowski – *Concerto per orchestra*. Debiut na „Warszawskiej Jesieni" Tadeusza Wieleckiego.

Muzyka światowa

Luciano Berio – *Requies,* Steve Reich – *Desert Music,* Karlheinz Stockhausen – *Samstag aus Licht,* Toru Takemitsu – *Riverrun.* Film *Carmen* (Francesco Rosi) z muzyką Georgesa Bizeta, w rolach głównych Julia Migenes-Johnson i Placido Domingo.

Historia i kultura polska

Założenie Uniwersytetu w Szczecinie. Polska wycofuje się w Międzynarodowej Organizacji Pracy.

Historia i kultura światowa

We Frankfurcie otwarcie Muzeum Rzemiosła Artystycznego, przykład architektury postmodernistycznej (projekt Richarda Meiera).

1985

Muzyka polska

Nagroda Komitetu Kultury Niezależnej „Solidarności" dla Krzysztofa Knittla Warszawska Opera Kameralna otrzymuje własną siedzibę w dawnym budynku Studenckiego Teatru Satyryków (po przebudowie). Marek Stachowski – *Ody safickie.*

Muzyka światowa

Alfred Schnittke – *Koncert altówkowy* Henri Dutilleux – *L'Arbre des songes*, koncert skrzypcowy.

Historia i kultura polska

Udostępnienie *Panoramy Racławickiej* Jana Styki i Wojciecha Kossaka w rotundzie we Wrocławiu (przeniesionej w 1945 r. ze Lwowa). Wiesław Myśliwski – *Kamień na kamieniu*.

Historia i kultura światowa

Milan Kundera – *Nieznośna lekkość bytu*. Za pośrednictwem satelity komunikacyjnego rozpoczęła nadawanie programów Zweite Deutsche Fernsehen. Zmarł Marc Chagall.

1986

Muzyka polska

W Wiedniu premiera opery *Czarna maska* Krzysztofa Pendereckiego. Debiut na „Warszawskiej Jesieni" Magdaleny Długosz i Hanny Kulenty i Anny Zawadzkiej-Gołosz. Zmarł Andrzej Markowski.

Muzyka światowa

Iannis Xenakis – *Keqrops,* Luciano Berio – *Formazoni,* Bronius Kutavičius – oratorium *Drzewo świata*.

Historia i kultura polska

Polska ponownie przyjęta do Międzynarodowego Funduszu Walutowego.

Historia i kultura światowa

1986 – Katastrofa elektrowni jądrowej w Czarnobylu. Otwarcie Musée d'Orsay w Paryżu.

1987

Muzyka polska

Augustyn Bloch – *Albowiem nadejdzie światłość Twoja.* Zmarł Zygmunt Mycielski.

Muzyka światowa

Osvaldas Balakauskas – *Opera strumentale,* Helmut Lachenmann – *Staub,* Isang Yun – *V Symfonia.* W Houston (USA) premiera opery Johna Adamsa *Nixon w Chinach.*

Historia i kultura polska

Paweł Huelle – *Weiser Dawidek.* Początek politycznych happeningów „Pomarańczowej Alternatywy" we Wrocławiu.

Historia i kultura światowa

Nagroda Nobla dla Josifa Brodskiego. Wprowadzenie na rynek magnetofonów cyfrowych DAT (Digital Audio Technique). Umberto Eco – *Imię róży*.

1988

Muzyka polska

Lidia Zielińska – *Muzyka na Wielki Tydzień.* W Salzburgu premiera *Koncertu fortepianowego* Witolda Lutosławskiego, solistą jest Krystian Zimerman.

Muzyka światowa

Karlheinz Stockhausen – *Montag aus Licht.*

Historia i kultura polska

Polska zaprzestaje zagłuszania audycji Radia Wolna Europa. Debata telewizyjna Alfred Miodowicz *versus* Lech Wałęsa.

Historia i kultura światowa

Wycofanie wojsk ZSRR z Afganistanu. Salman Rushdie – *Szatańskie wersety.*

1989

Muzyka polska

Wizyta Oliviera Messiaena w Katowicach i Warszawie z okazji wykonania estradowego fragmentów jego opery *St. François d'Assise* podczas „Warszawskiej Jesieni". Zmarł Witold Rowicki.

Muzyka światowa

Otwarcie Opéra-Bastille w Paryżu. Zmarł Herbert von Karajan i Vladimir Horowitz.

Historia i kultura polska

Rozmowy „okrągłego stołu" przedstawicieli rządu i opozycji Pierwsze powojenne częściowo wolne wybory do Sejmu i wolne wybory do przywróconego Senatu. Odzyskanie przez Polskę pełnej niepodległości. Przywrócenie nazwy Rzeczpospolita Polska.

Historia i kultura światowa

Masakra protestujących studentów na placu Niebiańskiego Spokoju w Pekinie. W Paryżu otwarcie Arche de la Défense i piramidy (projektu Ming Pei) na dziedzińcu Luwru. Europa środkowa wyzwala się z więzów socjalizmu: prócz Polski

niepodległość odzyskują: Czechosłowacja, NRD, Węgry, Bułgaria. W Rumunii krwawy przewrót. Upadek muru berlińskiego. Zmarł Salvador Dali.

1990

Muzyka polska

W Antwerpii premiera *Das Glas im Kopf wird vom Glas*. Opery Eugeniusza Knapika, Andrzej Panufnik – *X Symfonia,* Aleksander Lasoń – *Katedra*, Elżbieta Sikora – *Shadows*. „Warszawska Jesień" prezentuje 11 utworów Andrzeja Panufnika, który po raz pierwszy od 1954 r. przyjeżdża do Polski. Zmarł Andrzej Dobrowolski i Andrzej Krzanowski.

Muzyka światowa

Arvo Pärt – *Berliner Messe,* Gija Kanczeli – *Tagesgebete.* Kurt Masur obejmuje stanowisko dyrektora Filharmonii Nowojorskiej. Zmarł Leonard Bernstein.

Historia i kultura polska

Rozwiązanie się PZPR. Wybór Lecha Wałęsy na Prezydenta RP. Andrzej Sapkowski – *Wiedźmin.* Manuela Gretkowska – *My zdies emigranty,* debiut prozatorski. Zmarł Tadeusz Kantor.

Historia i kultura światowa

Atak Iraku na Kuwejt. Zjednoczenie Niemiec. Formalny koniec zimnej wojny.

1991

Muzyka polska

Witold Lutosławski otrzymuje "Polar Music Prize". W Monachium premiera opery *Król Ubu* Krzysztofa Pendereckiego. Na „Warszawskiej Jesieni" premiera *Koncertu fortepianowego* Witolda Lutosławskiego. Witold Lutosławski – *Chantefleurs et Chantefables.* Zmarł Stefan Kisielewski i Andrzej Panufnik.

Muzyka światowa

Ovivier Mesiaen – *Eclairs sur l'Au-Delà.* Zmarł Claudio Arrau.

Historia i kultura polska

Krystyna Janda otrzymuje w Cannes nagrodę dla najlepszej aktorki.

Historia i kultura światowa

Wyzwolenie Kuwejtu przez siły ONZ. Rozwiązanie ZSRR przez Radę Najwyższą Rosyjskiej Federacyjnej Republiki i powołanie Wspólnoty Niepodległych Państw. Wojska radzieckie opuszczają Czechosłowację i Węgry. Niepodległość Litwy, Łotwy i Estonii. Film Kevina Costnera *Tańczący z wilkami* (7 Oskarów). Rozwiązanie Układu Warszawskiego i RWPG.

1992

Muzyka polska

Stanisław Moryto – *Koncert wiolonczelowy*. W Kassel premiera opery *Silent Screams, Different Dreams* Eugeniusza Knapika. Na „Warszawskiej Jesieni" wizyta Karlheinza Stockhausena oraz

debiut Jerzego Kornowicza. Witold Lutosławski – *IV Symfonia*. Krzysztof Penderecki – *V Symfonia*.

Muzyka światowa

György Ligeti – *Koncert skrzypcowy*. Telewizja włoska organizuje za pośródnictwem transmisji satelitarnej przedstawienie opery *Tosca* Giacomo Pucciniego w miejscach Rzymu i porach dnia, w jakich się akcja według libretta rozgrywała; w głównych rolach: Placido Domingo i Ruggiero Raimondi, orkiestrą symfoniczną RAI dyrygował (ze studia) Zubin Meta. Zmarł John Cage i Olivier Messiaen.

Historia i kultura polska

Zmarł Tadeusz Łomnicki.

Historia i kultura światowa

Wojna domowa i rozpad Jugosławii. Koniec apartheidu w RPA. Wprowadzenie na rynki minidysków i kaset cyfrowych DCC. Film Jonathana Demme – *Milczenie owiec* (7 Oskarów).

1993

Muzyka polska

Stanisław Krupowicz – *Fin de siècle* na orkiestrę. W Los Angeles prawykonanie *IV Symfonii* Witolda Lutosławskiego. Aleksandra Krzanowska otrzymuje I nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Wykonawczym Muzyki Współczesnej fundacji Gaudeamus w Rotterdamie. Na „Warszawskiej Jesieni” debiut Pawła Mykietyna.

Muzyka światowa

W Lyonie premiera niedokończonej i zinstrumentowanej przez Edisona Denisowa opery Claude'a Debussy'ego *Rodrigue et Chimène* W Nowym Jorku premiera opery *Griffelkin* Lukaa Fossa.

Historia i kultura polska

Ostatnie wojska radzieckie opuszczają Polskę. „Złoty Lew", nagroda festiwalu w Wenecji dla Krzysztofa Kieślowskiego za film *Niebieski* z cyklu *Trzy kolory*. Ryszard Kapuściński – *Imperium.*

Historia i kultura światowa

Czechosłowacja rozpada się na dwa niezależne państwa: Czechy i Słowację. Armia Czerwona definitywnie opuszcza Polskę.

1994

Muzyka polska

Grażyna Pstrokońska-Nawratil – *Kwartet smyczkowy „lidyjski"*. Zmarł Witold Lutosławski.

Muzyka światowa

Feliksas Bajoras – *Missa in Musica.* Elliott Carter – *Partita*.

Historia i kultura polska

Karolina Lanckorońska przekazuje w darze Zamkowi Królewskiemu w Warszawie, Bibliotece Jagiellońskiej i kilku innym muzeom polskim własne zbiory dzieł sztuki, m.in. dwa obrazy Paula Rubensa.

Historia i kultura światowa

Zmarł Eugène Ionesco.

1995

Muzyka polska

Sławomir Czarnecki – *Hombark-Concerto*, koncert skrzypcowy. W Polskim Radio festiwal bachowski w wykonaniu Collegium Musicum z Gandawy pod dyrekcją Philippe' a Herreweghe. W Teatrze Wielkim w Warszawie premiera opery *Wyrywacz serc* Elżbiety Sikory Na „Warszawskiej Jesieni" europejska premiera rekonstrukcji *Universal Symphony* Charlesa Ivesa.

Muzyka światowa

Michael Nyman – *Koncert klawesynowy.*

Historia i kultura polska

Denominacja polskiego złotego – jedno z osiągnięć reform gospodarczych wicepremiera Leszka Balcerowicza. Wybór Aleksandra Kwaśniewskiego na Prezydenta RP.

Historia i kultura światowa

Koniec wojny w byłej Jugosławii. Christo – opakowany folią Reichstag w Berlinie.

1996

Muzyka polska

Krzysztof Penderecki *Siedem Bram Jerozolimy*, Witold Szalonek *Symfonia rytuałów* na kwartet smyczkowy.

Muzyka światowa

Zmarł Toru Takemitsu.

Historia i kultura polska

Wisława Szymborska otrzymuje nagrodę Nobla. Zmarł Krzysztof Kieślowski.

Historia i kultura światowa

Przywrócenie rządów demokratycznych w Mongolii.

1997

Muzyka polska

Wojciech Kilar *Koncert fortepianowy*. Paweł Mykietyn – *Koncert fortepianowy.*

Muzyka światowa

Zmarł Światosław Richter.

Historia i kultura polska

uchwalenie konstytucji III RP, gigantyczna powódź na południu Polski, utworzenie Trybunału Konstytucyjnego. Czesław Miłosz – *Piesek przydrożny*.

Historia i kultura światowa

amerykańska sonda *Pathfinder* ląduje na Marsie. Frank O. Gehry – Museo Guggenjeim w Bilbao, postmodernistyczna

budowla sprawiająca wrażenie niestabilności i sprzeczności z prawami fizyki. Hong Kong po 156 latach panowania brytyjskiego przechodzi pod administrację Chińskiej Republiki Ludowej.

1998

Muzyka polska

Tadeusz Wielecki – *Concerto à rebours*, Zbigniew Bargielski – *Slapstick*. Zmarł Stanisław Wisłocki.

Muzyka światowa

Zmarł Gérard Grisey, Alfred Sznitke, Ton Bruynèl.

Historia i kultura polska

Uruchomiono pierwszy odcinek metra w Warszawie. Adam Zagajewski – *W cudzym pięknie*. Olga Tokarczuk – *Dom dzienny, dom nocny*. Zmarł Zbigniew Herbert.

Historia i kultura światowa

Powstaje I nielegalna opozycja polityczna w Chinach (i na emigracji): Chińska Partia Demokracji i Sprawiedliwości. Zmarł Akira Kurosawa, reżyser japoński i Jean Marais, francuski aktor.

1999

Muzyka polska

Tournée Krystiana Zimermana z Polską Orkiestrą Festiwalową pod jego dyrekcją z koncertami fortepianowymi Chopina (150-

lecie śmierci kompozytora). Zmarł Jerzy Waldorff.

Muzyka światowa

Zmarł Yehudi Menuhin, skrzypek, dyrygent.

Historia i kultura polska

Polska zostaje przyjęta do NATO; Jerzy Hoffmann – premiera *Ogniem i Mieczem*, ostatniego filmowego ogniwa wg *Trylogii* Henryka Sienkiewicza (*Potop* 1974, *Pan Wołodyjowski* 1969). Zmarł Władysław Hasior, rzeźbiarz, Jerzy Grotowski – reżyser, Jerzy Turowicz, współtwórca i redaktor naczelny „Tygodnika Powszechnego".

Historia i kultura światowa

Dawna kolonia portugalska Makao przejęta przez Chiny. Wprowadzenie w Unii Europejskiej wspólnej waluty – euro (€). Zmarł Stanley Kubrick, amerykański reżyser filmowy.

2000

Muzyka polska

Eugeniusz Knapik – *Up into the silenie*. Zmarł Władysław Szpilman, pianista, kompozytor.

Historia i kultura polska

Zmarł Luciano Berio.

Historia i kultura polska

Andrzej Wajda otrzymuje nagrodę Amerykańskiej Akademii Filmowej „Oscar" za całokształt twórczości. Sławomir Mrożek –

Dziennik powrotu. Po 23 latach zakończono produkcję Fiata 126 p. Na szczycie UE w Nicei zgoda na przyjęcie nowych członków, w tym Polski. Zmarł Jerzy Giedroyć, twórca i redaktor paryskiej „Kultury”, Gustaw Herling-Grudziński, pisarz, Wojciech Has, reżyser.

Historia i kultura światowa

Kanał Panamski przechodzi pod władanie Panamy. Koniec rządów komunistycznych w Jugosławii. Jacques Herzog i Pierre de Meuron – Tate Gallery Modern w budynku dawnej elektrowni Bankside w Londynie. Zmarł Friedensreich Hundertwasser, malarz i architekt austriacki.

Część pierwsza
SYTUACJA KULTURY MUZYCZNEJ

I. SYTUACJA SPOŁECZNA W OSTATNIM ĆWIERĆWIECZU XX W.

1. Propaganda w okresie krystalizowania się opozycji

Przez cały okres istnienia PRL propaganda stanowiła jeden z najważniejszych aspektów życia politycznego. Z jednej strony miała za granicą kształtować odpowiednio pozytywny wizerunek Polski, jej systemu politycznego i sukcesów, do czego kultura i sztuka doskonale się nadawały; z drugiej zaś – na użytek krajowy – stanowiła środek wychowywania społeczeństwa. Miała za zadanie nie tylko korygować rzeczywistość, ale także w odpowiedni sposób prezentować wszystkie wydarzenia historyczne, polityczne i kulturowe – stąd ogromna rola cenzury jako organu wykonawczego. Wpływ propagandy na życie społeczne był ogromny. Wpływ tak, skuteczność nie, a w każdym razie nie zawsze. Większość ludzi doskonale pamiętała realia przedwojenne i ówczesny obraz historii Polski, pamiętała sytuację

gospodarczą i zdawała sobie sprawę z jej pogorszenia, które przyniosła powojenna zmiana ustroju ekonomicznego, społecznego i politycznego. Generalne nastawienie społeczeństwa do zmiany ustroju było apriorycznie niechętne, choćby dlatego, że spora jego część pamiętała jeszcze czasy zaborów i represje carskie. W tej sferze elokwencja propagandy traciła skuteczność. Co prawda komuniści przejęli metodę Goebbelsa („kłamstwo powtórzone tysiąc razy staje się prawdą"), ale mimo wielokrotnego powtarzania przez lata tych samych haseł, ich siła przekonywania bywała znikoma. W niektóre jednak uwierzono. Uwierzono, że – po Jałcie, gdzie Polska została potraktowana podobnie do Czechosłowacji w Monachium, czyli oddana w sferę wpływów, tym razem sowieckich – nie mamy innego politycznego wyjścia i sojusz z ZSRR jest jedynym. Wprawdzie imperia upadały, ale niektóre po tysiącu lat. To był argument nie tylko z lat czterdziestych, ale paradoksalnie również ze stanu wojennego lat osiemdziesiątych. Zresztą doświadczenie krwawo stłumionego przez ZSRR powstania w Budapeszcie w listopadzie 1956 roku stanowiło mocny i realistyczny dowód prawdziwości takiej teorii. Tłumaczono nią historyczną konieczność przyjaźni ze wschodnim sąsiadem, bezwzględnym, wielkim i groźnym. W Polsce, zwłaszcza centralnej (czyli zaborze rosyjskim sprzed I wojny światowej) świadomość jego potęgi, ugruntowana wieloma przegranymi zrywami niepodległościowymi (1795, 1806, 1830, 1863, 1905), ciągle była żywa, a międzywojenna II Rzeczpospolita przetrwała niespełna 21 lat.

Demokrację władze rozumiały dość instrumentalnie jako kontynuację sytemu sowieckiego, systemu, w którym nie ma

miejsca na polemikę z innymi, i w którym jedyną dopuszczalną ideologię stanowi socjalizm. Powtarzane po wielokroć hasło głosiło: *„socjalizm tak, wypaczenia – nie!”*, przy czym za wypaczenia uważano wszystko to, co nie mieściło się akurat w aktualnym programie partyjno-rządowym. Z drugiej strony twierdzono, że demokratyczne i socjalistyczne państwo będzie w stanie zapewnić wszystkim dobrobyt. Jednak ta sztuka w żadnym kraju ze sfery sowieckich wpływów się nie udała. Równość też się nie udała, ponieważ bardzo szybko się okazało, że wzorem sarmackiej demokracji są równi i równiejsi, w zależności od odległości, jaka ich dzieli od partii, urzędu, władzy lub... Moskwy. I to właśnie sprawiło, że w połowie lat siedemdziesiątych PZPR liczyła w kulminacyjnym momencie około 3 miliony członków, czyli blisko 10% populacji! Entuzjaści i cynicy, ideowcy, których z biegiem lat ubywało i karierowicze, których z biegiem lat przybywało – pospołu uczestniczyli w „budowaniu socjalizmu” i „umacnianiu przyjaźni polsko-radzieckiej”. Frazeologia zdominowała życie polityczne. Mało kto w nią rzeczywiście wierzył, ale publicznie niemal wszyscy ją wyznawali i praktykowali.

Polacy zawsze byli dość sceptyczni wobec haseł, zwłaszcza politycznych, a okres okupacji wojennej tę cechę tylko wzmocnił. Wówczas pojawiły się w niespotykanej przedtem ilości napisy na murach, komentujące zarządzenia okupanta i ważniejsze wydarzenia. Napisy – to była tylko część reakcji, która przejawiała się w dowcipach i powiedzonkach, obiegających Polskę. Okres PRL nie był pod tym względem wyjątkiem, nawet okres terroru stalinowskiego, choć wówczas za dowcipy polityczne

szło się w najlepszym razie do więzienia: zmieniły się jedynie sposoby ich przekazu i zasięg. Ale już w następnej dekadzie sytuacja wróciła do normy i niejednokrotnie najlepsze dowcipy polityczne można było usłyszeć nawet w tramwaju[7]. Niektórzy twierdzą, że władze doskonale o tym wiedziały, lecz uznawały to za swego rodzaju „wentyl bezpieczeństwa". Nie tolerowały jednak żadnych dowcipów i komentarzy dotyczących Lenina, komunizmu i przodującej roli Związku Radzieckiego. Jeszcze na początku lat siedemdziesiątych za domalowanie portretowi Lenina wiszącego w jednej z sal warszawskiej ASP[8] czerwonej gwiazdy na czole studenta-sprawcę z wilczym biletem wyrzucono z uczelni. Czujność aparatu władzy na ten temat wzmogła się mocno w roku 1970, kiedy cała Polska musiała świętować stulecie urodzin Lenina. Naturalnie ilość dowcipów na ten temat gwałtownie wówczas wzrosła[9]. Kiedy okazało się, że bajeczki o Leninie pióra Michaiła Zoszczenki[10], rodzaj hagiograficznej biografii ułożonej w formie krótkich przypowieści, studenci czytują na spotkaniach i zaśmiewają się do łez, cenzura natychmiast nakazała wycofać nakład ze sprzedaży, co poskutkowało natychmiastowym wzrostem popularności dziełka... Tak więc ciągle istniała swego rodzaju gra pomiędzy inteligencją a cenzurą, tym bardziej sprawdzało się przedwojenne jeszcze powiedzonko Juliana Tuwima, że dowcip, który cenzor zrozumiał, nie zasługuje na publikację. Zatem autorzy starali się przechytrzyć cenzorów, a odbiorcy doskonale potrafili czytać między wierszami. Walka między propagandą a generalnie niezorganizowaną do połowy lat siedemdziesiątych opozycją intelektualną wobec narzuconego ustroju trwała cały czas aż do końca istnienia PRL.

Propagandę okresu popaździernikowego cechował pewien prymitywizm, co powodowało, że mało kto już w nią wierzył. Władysław Gomułka jako pierwszy sekretarz PZPR i *de facto* główny rozgrywający całej polityki wewnętrznej i zewnętrznej nie znosił intelektualistów, nie rozumiał ich, źle się czuł w ich towarzystwie i uważał, nie bez racji zresztą, za środowisko niepewne ideologicznie. Stąd też demonstrował często wściekłość i pogardę. Apogeum przyszło po wojnie Izraela z krajami arabskimi w 1967 r., kiedy postanowił antysemityzm uczynić polityką państwową, oraz po marcu 1968 r., kiedy zaczął walkę z inteligencją w ogóle.

Krótki czas popaździernikowej odwilży spowodował trwałe zmiany w nastawieniu politycznym sporej części inteligencji. Jedni uznali, że nadszedł czas, kiedy będzie wolno wypowiadać się krytycznie wobec polityki partii i rządu. Inni, że wprawdzie być może będzie to realne, ale i tak nic nie da. Natomiast większość przestała się bać. Stąd i w 1963 r. *List 34* podpisany przez tyluż pisarzy i naukowców z żądaniem zmiany polityki kulturalnej; był to protest przeciwko ponownemu zaostrzaniu cenzury i zakazom poruszania wielu wątków: tak w literaturze i publicystyce, jak i w nauce. Gomułka uważał, że jakakolwiek dyskusja jest niecelowa, jeśli nie zaakceptuje się pryncypiów ideologicznych i wiary w nieomylność partii we wszystkich sprawach: od gospodarki po kulturę i sztukę. Wprawdzie na list nie udzielono żadnej odpowiedzi, a jego autorów wykreślono z życia publicznego, jednak opinia dowiedziała się o nim z radia Wolna Europa i zachodnich mediów. Na Uniwersytecie Warszawskim odbył się wiec: studenci poparli autorów *Listu 34* i jego treść. Rezultatem

politycznym było wzmożenie kursu antyinteligenckiego. Kultura i sztuka ponownie znalazły się w okowach propagandy. Zezwalano wyłącznie na takie ich przejawy, które bądź wskazywały na mecenat państwa lub – jeśli bezpośrednio nie dawały świadectwa o sukcesie systemu i jego wyższości nad kapitalizmem – to przynajmniej dowodziły istnienia tolerancji. Ta dotyczyła jednak tylko tych dziedzin kultury i sztuki, które nie odwoływały się bezpośrednio do intelektu, ani nie podawały treści, które władze mogłyby interpretować jako zagrażające systemowi. Oszukiwanie cenzury przez zabiegi literackie i czytanie między wierszami stanowiły najważniejsze z przejawów niezależnej myśli i postawy. Pomimo tego, a może paradoksalnie dzięki temu, w takim klimacie znajdował inspiracje Sławomir Mrożek, Tadeusz Konwicki, Jerzy Grotowski czy Tadeusz Kantor.

Po wojnie sześciodniowej 1967 r. (zwycięstwo Izraela nad Egiptem, Syrią i Jordanią), która stała się wygodnym pretekstem posunięć „antysyjonistycznych", rozpoczęła się bezprecedensowa nagonka na Polaków pochodzenia żydowskiego, prowadzona głównie w środowiskach inteligenckich. Polityczną podstawę tego ataku stanowiły istotne dwa elementy: w podtekście druzgocząca klęska wojskowego sprzętu sowieckiego, w który były wyposażone armie arabskie w starciu ze sprzętem amerykańskim – tym dysponował Izrael – oraz w oficjalnej polityce porażka dyplomacji ZSRR wspierającej kraje arabskie.

W Polsce władze przystąpiły do rozgrywki: w tle były konflikty w aparacie partyjnym i rządowym, czystki stanowiły więc najprostszy i skuteczny środek. Zbiegło się to w czasie z premierą *Dziadów* Adama Mickiewicza (w reżyserii Kazimierza Dejmka)

w Teatrze Narodowym w Warszawie (w listopadzie 1967 r.). Wystawienie było tak atrakcyjne, że oglądały je nadkomplety widzów. Władze uznały spektakl za antyradziecki (sic!) i zdecydowały się zdjąć go z afisza. To spowodowało tym większą presję na ostatnie spektakle. Zaczęto zbierać podpisy pod petycją do władz protestującą nie tylko przeciwko wstrzymaniu spektaklu, ale w ogóle przeciw polityce kulturalnej. Zareagowali także członkowie Związku Literatów Polskich: na specjalnym zebraniu podjęto ostrą, potępiającą uchwałę. Wówczas też Stefan Kisielewski wymyślił w stosunku do władz określenie „dyktatura ciemniaków", które też zrobiło nadzwyczajną karierę w różnych środowiskach[11]. Ale też zarówno on, jak i kilku innych pisarzy, jak Andrzej Kijowski, Antoni Słonimski, Jerzy Andrzejewski, Paweł Jasienica i Leszek Kołakowski naraziło się na niezwykle ostrą reakcję władz. Kołakowskiego wyrzucono z Uniwersytetu, na Jasienicę rzucił oszczerstwo w jednym z przemówień sam Gomułka, Stefana Kisielewskiego pobili „nieznani sprawcy", jego nazwisko usunięto z wydawanej właśnie *Małej encyklopedii muzyki* PWN[12], a on sam otrzymał zakaz publikacji. Wkrótce po zebraniu ZLP wyrzucono z uniwersytetu m.in. Adama Michnika za zdanie relacji dziennikarzowi francuskiemu z incydentu z *Dziadami*. Studenci zareagowali szybko (8 marca 1968) wiecem protestacyjnym na terenie UW. Władze – brutalną pacyfikacją z użyciem sił milicji, ORMO, ZOMO i cywilnych służb bezpieczeństwa, akcja ta dotknęła przede wszystkim rozchodzących się po wiecu[13]. Nie chodziło zresztą o rozpędzenie tłumu, ile o dotkliwe pobicie studentów i studentek czyli przekazanie społeczeństwu jasnego komunikatu: „żadnych krytyk,

żadnych zmian, żadnych swobód”. Protesty studenckie z różną siłą przetoczyły się przez wiele ośrodków akademickich: do UW dołączyła Politechnika Warszawska, Uniwersytet Jagielloński, uczelnie Katowic, Wrocławia, Poznania, Torunia, Gdańska i Łodzi. We Wrocławiu strajki studenckie wspierali także robotnicy z kilku zakładów. Wszędzie jednak władze wykazały podobną bezwzględność i nakazały drastyczne działania sił porządkowych. Potem następowały aresztowania, bicie pałkami, areszt i – po pospiesznych procesach – więzienie. Dziesiątki studentów wcielono do wojska, setki „tylko” wyrzucono ze studiów.

Wydarzenia marcowe spowodowały zaostrzenie nastawienia antyinteligenckiego w polityce wewnętrznej oraz falę ksenofobii skierowanej przede wszystkim przeciwko inteligencji pochodzenia żydowskiego. Oprócz usunięcia z wyższych uczelni w Polsce kilkuset pracowników – zresztą nie tylko pochodzenia żydowskiego, ale także tych „nieprawomyślnych” – doprowadzono do ogromnej fali emigracyjnej: w przeciągu najbliższych lat wyjechało kilkanaście tysięcy ludzi, z których przeważającą większość stanowili pracownicy naukowi różnych instytucji, dziennikarze, także redaktorzy wydawnictw, aktorzy, pisarze, studenci. Na uczelniach zlikwidowano wydziały socjologii, ekonomii i filozofii. Jako represję wprowadzono obowiązkowe tak zwane praktyki robotnicze dla studentów, do programów studiów pododawano przedmioty o charakterze ideologicznym (to był jeden z sukcesów propagandy właśnie). Zlikwidowano autonomię uczelni i tak pogwałconą wtargnięciem milicji. Strukturę awansów naukowych zmieniono tak, by można było łatwo do rad naukowych i grona wykładowców wprowadzać aparatczyków bez

cenzusu naukowego, ale za to z partyjnym, zwanych później „marcowymi docentami”. Wydawać się mogło, że zwycięstwo władz spowoduje zanik dążeń do swobód i demokratyzacji życia. Wizja fałszywej rzeczywistości, sztucznej wieczności, niczym u Jean-Paul Sartre'a w *Huis clos*, wizja, co do której nikt nie miał wątpliwości, że jest trwała i stała, wydawała się święcić kolejny triumf. Jednak paradoksalnie fakt, iż przez areszty przeszło kilka tysięcy osób, przez sądy kilkaset, a w więzieniu znalazło się kilkadziesiąt, spowodował narodzenie się pierwszej wyrazistej opozycji, zrazu nieformalnej i środowiskowej, z biegiem czasu zaś coraz bardziej zdeterminowanej i zorganizowanej.

2. „Propaganda sukcesu” (1971-81)

Niespełna dwa lata później nastąpiły tragiczne wydarzenia: na Wybrzeżu Gdańskim władze już nie tylko biły demonstrantów, lecz także strzelały do nich. Strajki rozpoczęły się w stoczni Gdańskiej po drastycznych podwyżkach żywności, zafundowanych społeczeństwu przez władze tuż przed świętami Bożego Narodzenia. Tym razem sytuacja społeczna była o wiele groźniejsza, ponieważ strajki objęły kilkanaście zakładów Gdańska, Gdyni, Słupska i Elbląga, później także Szczecina. I przeciwnikami nie byli nieliczni intelektualiści, lecz kilkadziesiąt tysięcy robotników. Frazeologia propagandy była podobna, jak w marcu 1968: „zajścia” spowodowali nie zwykli, lecz niezadowoleni obywatele, ale „wichrzyciele”, „chuligani”,

„kryminaliści” i „wrogowie ustroju”. Sytuacji tak łatwo opanować się już nie dało, Gomułka zorientował się, że w aparacie partyjno państwowym nie ma całkowitego poparcia, a ZSRR odmówił pomocy w grze o władzę. Kiedy po kilku dniach sytuacja coraz bardziej wymykała się spod kontroli i zaczęto strzelać do robotników nie tylko w Gdańsku, ale także w Gdyni i Szczecinie – Biuro Polityczne PZPR zdecydowało się na interwencję.

Usunięto Gomułkę z przywództwa partii, I sekretarzem został Edward Gierek, jak się okazało wkrótce potem, o wiele zręczniejszy w prowadzeniu propagandy. Zrezygnował on ze schematycznego języka i nowomowy na rzecz frazeologii porozumienia z ludźmi, zwłaszcza z robotnikami. Co też w początkach kariery mu się doskonale udawało. Ów inny język pozytywnie nastawił do niego część inteligencji; jej spora grupa dała się nawet namówić na wstępowanie do PZPR. Dość szybko jednak okazało się, że początkowe sukcesy ekonomiczne wynikły głównie z zaciągniętych na Zachodzie ogromnych pożyczek państwowych (niektóre z nich Polska spłacała jeszcze w XXI wieku). Przy niezmienionej fatalnej organizacji i miernej wydajności pracy sukcesy rychło stały się papierowe. Sytuacja ekonomiczna pogarszała się z roku na rok. Jednocześnie gospodarka polska została jeszcze bardziej powiązana z gospodarką sowiecką, czego symbolem mogła być budowa szerokotorowej linii kolejowej (standard rosyjski) od sztandarowej budowy tego okresu, jaką była huta Katowice – do granicy z ZSRR. Budowlana gigantomania nie ograniczyła się tylko do tej jednej inwestycji i stała jedną z przyczyn kryzysu gospodarczego w połowie dekady. Rozbudzone oczekiwania konsumenckie

przerastały możliwości rozwoju gospodarki, a stopa życiowa nie wzrastała tak, jak opisywała to propaganda. Wtedy narodziło się określenie „propaganda sukcesu", odzwierciedlające sytuację, w której prasowy, a zwłaszcza telewizyjny obraz kwitnącej gospodarki i zadowolonego społeczeństwa miał coraz mniej wspólnego z rzeczywistością.

W połowie dekady wydarzenia polityczne, jak się wydaje, zaczęły nabierać pędu. Na początku r. 1976 władze zechciały wprowadzić do konstytucji passus sankcjonujący sojusz polsko-radziecki, przewodnią rolę PZPR oraz ograniczyć prawa obywatelskie. Ale po podpisaniu w tym samym roku przez delegację polską Aktu Końcowego Konferencji Bezpieczeństwa i Współpracy Europejskiej (KBWE) w Helsinkach, akcentującej swobody obywatelskie, część społeczeństwa uznała proponowane zmiany za niedemokratyczne. Władzom wydawało się, że KBWE będzie jedynie aktem sankcjonującym porządek w Europie i gwarantującym granice państwowe, tymczasem stała się ona wygodnym instrumentem do wytykania władzom uchybień przeciwko wolności, demokracji i podstawowym prawom obywatelskim i domagania się ich przywrócenia. Przeciw zmianom w konstytucji jesienią 1975 r. wystąpił Episkopat. Wkrótce potem pojawił się *List 59*, protest podpisany przez tyluż sygnatariuszy, przedstawicieli inteligencji, a po nim jeszcze kilka podobnych; podpisu Witolda Lutosławskiego jednak tam zabrakło, znalazł się natomiast Stefana Kisielewskiego i Zygmunta Mycielskiego. Tak oto zaczęło się powoli i stopniowo dokonywać jednoczenie opozycji z różnych środowisk. Władze jednak do konstytucji wpisały przewodnią rolę PZPR, i „nierozerwalne więzy

przyjaźni z ZSRR”, ale pod naciskiem opinii złagodziły niektóre sformułowania.

W czerwcu 1976 r. ponownie doszło do rozruchów robotniczych na tle ekonomicznym. Władze dokonały wysokich podwyżek cen żywności. I, podobnie, jak sześć lat wcześniej, nie dały się one pogodzić z niskimi dochodami ludności. W Radomiu i Ursusie rozpoczęły się protesty i strajki, które wkrótce objęły i inne miasta (Warszawę, Płock, Łódź, Poznań. Wrocław, Gdańsk, Szczecin i in.). Propaganda strajki nazwała „konsultacjami”, w wyniku których wycofała się z projektowanych podwyżek, a protestujących określiła mianem „wichrzycieli”. Ponieważ aparat bezpieczeństwa od kilku lat systematycznie wzmacniano, toteż i represje objęły o wiele większą grupę osób, nie tylko tych, których bezpośrednio aresztowano podczas milicyjnych akcji. Opozycja zareagowała szybko. Powstał KOR (Komitet Obrony Robotników), przez wiele następnych lat najważniejsza organizacja niezależna. Oficjalny list do władz informujący o powstaniu tego rodzaju inicjatywy podpisali m.in. Jacek Kuroń, Jerzy Andrzejewski, Stanisław Barańczak i Jan Józef Lipski. Nieco później akces do KOR zgłosiła Halina Mikołajska i Adam Michnik. Rezonans społeczny akcji okazał się większy, niż można było oczekiwać. Pomoc represjonowanym po wydarzeniach czerwcowych uzyskiwała coraz szersze poparcie. Za pośrednictwem Kościoła wpływała zagraniczna pomoc finansowa, także z europejskich związków zawodowych, którą rzeczywiście przeznaczano na tego rodzaju cele. Jednocześnie już od września tego roku zaczął się ukazywać „Biuletyn Informacyjny”, pierwsze pismo wydawane bez zezwolenia cenzury. Pierwotnie

przepisywany na maszynie przez kolejnych czytelników, potem wydawany na powielaczu. Władze zaczęły rychło szykanować działaczy KOR: aresztowania, rewizje. Propaganda nie szczędziła wysiłku, aby zdyskredytować działania KOR w oczach opinii publicznej. Jednak w obronie działaczy KOR władze otrzymywały listy protestacyjne z zagranicznych związków zawodowych, pojawiały się także interwencje polityczne. Rok później pojawiła się regularna podziemna oficyna wydawnicza „Nova" oraz coraz większa ilość niezależnych pism jak „Puls" czy „Robotnik", który osiągał nakłady kilku tysięcy egzemplarzy i demaskował łamanie prawa przez sądy czy opisywał nieludzkie zachowania milicji. W 1978 r. powstało w Warszawie Towarzystwo Kursów Naukowych, prowadzące wykłady z wielu dziedzin humanistyki, m.in. z historii. Co prawda, mimo, iż wykłady odbywały się w mieszkaniach prywatnych, wielokrotnie były przerywane przez służby specjalne, a słuchacze i wykładowcy poddawani szykanom, aresztowaniom, trafiały się też pobicia, zawsze przez „nieznanych sprawców"... Pomimo tego, a może także i wskutek – opozycja konsolidowała się, mimo nasilających się represji, działała niekiedy na pół jawnie, co przełamywało coraz bardziej społeczne lęki wobec nielegalnej działalności.

Nie było oczywiście tak, że cała inteligencja, nawet ta świadoma, złożyła akces do nielegalnych struktur. Wręcz przeciwnie, większość zachowywała neutralność, ale byli i tacy, którzy – dla idei albo ze strachu czy z przymusu odrzucali możliwość przeciwstawiania się bezprawiu. Cenzura wprawdzie dbała o nieujawnianie prawdy w sprawach niekorzystnych dla władzy, ale prawdziwe wieści rozchodziły się dobrze, między

innymi dzięki rozgłośni polskiej radia „Wolna Europa”. Propaganda zmieniła ton. Miano budować „drugą Polskę”, obywatele mieli się bogacić. Liczono na to, że w ten sposób przybędzie konformistów, a ubędzie krytyków. Okazało się to nieskuteczne z dwóch powodów. Po pierwsze, owo bogacenie się dało asumpt do refleksji ekonomiczno-politycznej, której wnioski nie były budujące dla władz. Po drugie, coraz gorsze wyniki gospodarcze nakazywały o tym zapomnieć: zaopatrzenie pogarszało się systematycznie. Od lata 1976 r. wprowadzono reglamentację cukru, którego eksportem łatano deficyt dewizowy, a brak towarów i ciągłe kolejki w sklepach powiększały uciążliwości życia codziennego.

Nieoczekiwany wybór kardynała Karola Wojtyły na papieża jesienią 1978 r. spowodował z jednej strony popłoch w środowiskach partyjno-rządowych, z drugiej – wybuch entuzjazmu wśród większości społeczeństwa, które wiązało z tym nieokreślone nadzieje na przyszłość, na ogół na osłabienie państwowego kursu na konfrontację ze społeczeństwem. Władze polskie udawały, że biorą ten wybór za dobrą monetę, natomiast propaganda radziecka usiłowała pierwotnie ukryć ten fakt, ale kiedy po kilku tygodniach okazało się to niemożliwe, nie kryła oburzenia: pojawiły się nawet absurdalne głosy, że ten wybór spowodowali Polacy, aby zrobić na złość ZSRR... Nadzieje społeczne w Polsce na szybkie zmiany okazały się jednak płonne. Przy okazji pierwszej wizyty w Polsce papieża Jana Pawła II w roku następnym, władze starały się uczynić wszystko, aby zminimalizować jej znaczenie, a zwłaszcza recepcję. Mistrzowsko redagowane dzienniki telewizyjne potrafiły pokazać na przykład

pustawe ulice na trasie przejazdu papieża, podczas gdy wiwatowały tam tłumy albo niewielkie grupki starszych ludzi na warszawskim placu Zwycięstwa (dziś: Piłsudskiego) w czasie papieskiej mszy, podczas gdy *de facto* modliło się tam kilkaset tysięcy osób. Polacy zorientowali się, że dopuszczone przez władze wielotysięczne zgromadzenia wiernych dają poczucie tożsamości, wspólnoty i siły. To okazało się doświadczeniem niezwykłym i stało się podstawą konsolidacji opozycji wokół Kościoła, a także zaowocowało znacznym powiększeniem jej szeregów. Zresztą nie tylko opozycji czynnej: także i tych, którzy nie zgadzając się z panującymi porządkami byli przeciwni systemowi, ale nie znajdywali żadnego forum dla swobodnej wymiany opinii czy nie spotykali podobnie myślących, choć niekoniecznie mieli możliwości, odwagę czy przekonanie do działalności antyrządowej czy antyustrojowej.

Tymczasem w Polsce sytuacja gospodarza pogarszała się systematycznie i latem roku 1980 ponownie rozpoczęły się strajki. Podobnie jak poprzednio – miały one tło ekonomiczne: protestowano przeciw podwyżkom żywności. Najpierw w Lublinie, potem w Warszawie, a następnie na Wybrzeżu Gdańskim i w Szczecinie. Teraz jednak do postulatów ekonomicznych dołączono polityczne: przede wszystkim zorganizowanie wolnych związków zawodowych, prawo do strajku, wolność wyznania i w ogóle wypowiedzi. Tym razem robotnicy nie wychodzili na ulice, powołali natomiast międzyzakładowe komitety strajkowe: na Wybrzeżu Gdańskim ich przewodniczącym został Lech Wałęsa. Do stoczni przybyła delegacja KOR, zaś Tadeusz Mazowiecki i Bronisław Geremek zorganizowali komitet ekspertów, który

odegrał ważną rolę podczas negocjacji. Po raz pierwszy bowiem władze zostały zmuszone do takiego kroku. Pod koniec sierpnia, kiedy rozmowy z komitetami strajkowymi toczyły się w Gdańsku i Szczecinie – do strajku przyłączyło się kilkadziesiąt najważniejszych zakładów Górnego i Dolnego Śląska, Zagłębia Miedziowego, Łodzi i Warszawy. Strajki wspierała tym razem inteligencja: dziennikarze, pisarze, naukowcy. I to był pierwszy sukces opozycji, która pokazała swą skuteczność. Władzom nie udało się już podzielić społeczeństwa, by poszczególne protesty można było niezależnie wygaszać, jak w 1956, 1968, 1970 czy 1976 roku. Negocjacje zakończyły się wynikiem połowicznym. Wprawdzie społeczeństwo uznało je za sukces, bo konflikt zakończył się bez rozlewu krwi, uzyskano wolne związki i zezwolenie na transmisję radiową niedzielnej mszy, ale ani opozycja, ani władze nie były z nich zadowolone. Z KC PZPR usunięto Edwarda Gierka, jego miejsce zajął Stanisław Kania.

Pierwszy konflikt zrodził się wkrótce potem: władze nie chciały się wywiązać z obietnicy i nie chciały dopuścić do rejestracji niezależnego związku „Solidarność", skreślając w jego statucie prawo do strajku. Pod groźbą kolejnego strajku Sąd Najwyższy wydał jednak pozytywną decyzję, Związek, którego przewodnictwo powierzono Lechowi Wałęsie, zaczął się błyskawicznie rozrastać i wiosną następnego roku liczył już blisko 10 mln członków.

Władze czuły się zmuszone do ustępstw, ale same ich nie akceptowały. Sytuacją w Polsce niepokoili się także sąsiedzi: ZSRR rozpoczął na ziemiach polskich wojskowe manewry[14], a NRD i Czechosłowacja zamknęły dla ruchu turystycznego granice z Polską[15]. Prasa tych krajów pisała o polskiej

kontrrewolucji. Sytuacja była jednak dla Polski o tyle korzystniejsza, niż dla Węgrów w 1956 r. czy Czechów w 1968 r., że partia nie zamierzała ani transformować ustroju, ani tym bardziej dzielić się z kimkolwiek władzą. Ponadto rok wcześniej ZSRR poważne siły militarne zaangażował w Afganistanie, czym poważnie nadszarpnął swoją bieżącą reputację w opinii międzynarodowej – i nie było do końca oczywiste, czy – mimo koncentracji wojsk nad polskimi granicami jesienią 1980 r. – zdecyduje się na ich użycie. W istocie tak się nie stało. Jednak władze polskie miały w ręku przytaczany już argument o takiej ewentualności, ale, co charakterystyczne dla polskiej sytuacji geopolitycznej, także i one odwoływały się do domyślności czytelników, nie mówiąc wprost, o jakie zagrożenie chodzi... Półtora roku od podpisania sierpniowych porozumień do połowy grudnia 1981 r. ciągle trwała podjazdowa wojna między aparatem władzy, a związkiem zawodowym „Solidarność". Rząd chciał odzyskać polityczną kontrolę nad społeczeństwem, więc zaostrzał różnego rodzaju restrykcje, a „Solidarność" broniła się strajkami. Brak stabilizacji politycznej przeciągał się, a jednocześnie sytuacja ekonomiczna pogarszała się. Paradoksalnie, nie strajki miały decydujący wpływ na negatywne wyniki, lecz nieurodzaj, załamanie się gospodarki wskutek bałaganu, biurokracji, złej organizacji dostaw, kooperacji i zmniejszających się nakładów na inwestycje. Na początku roku 1981 premierem został generał Wojciech Jaruzelski. Jednocześnie pod naciskiem Moskwy, która obawiała się rozprzestrzenienia „polskiej zarazy" na inne kraje bloku, w wojsku rozpoczęto przygotowywania do wprowadzenia „porządku" polskimi siłami i zdławienia „kontrrewolucji". Zamach

na papieża Jana Pawła II w maju tego roku oraz śmierć prymasa Stefana Wyszyńskiego pogorszyły nastroje społeczne. Jesienią 1981 r. braki w zaopatrzeniu rynkowym osiągnęły swoje apogeum. Pojawiły się ponowne strajki, w tym także takie, które wymknęły się spod kontroli „Solidarności". Zaopatrzenie rynku stawało się coraz trudniejsze. Popularne powiedzonko mawiało, że wówczas w sklepach można było dostać tylko ocet. Liberalizacja cenzury spowodowała, że przymykano oczy na nastroje antyrządowe, m.in. na chętnie noszone przez młodzież T-shirty lub znaczki z napisem *Element Antysocjalistyczny*. Pojawiło się też sparodiowane hasło: *Socjalizm nie – wypaczenia tak!* I jedno, i drugie stanowiło dla władz silny sygnał ostrzegawczy.

Wówczas też generał Jaruzelski objął również stanowisko I sekretarza KC PZPR. „Solidarność" otrzymywała, co prawda, informacje, że mimo pustek w sklepach, magazyny żywności są pełne i że zaczęły działać wojskowe grupy operacyjne, które miały za zadanie usuwanie zaniedbań, kontrolę działania władz lokalnych, ale uznała to za próbę uporządkowania sytuacji. W przewrót wojskowy nie wierzył nikt.

3. Między PRL a III RP. Stan wojenny (1981-83) i stan „po stanie" (1983-89)

O północy z 12 na 13 grudnia 1981 r. rozpoczął się starannie zaplanowany przewrót wojskowy. Strategiczne pozycje w miastach zajęło wojsko, na ulicach pojawiły się czołgi, na rogatkach miast

pojawiły się szlabany i punkty kontroli przejeżdżających. Wstrzymano międzymiastową i międzynarodową komunikację lotniczą, kolejową i autobusową, zamknięto granice, wprowadzono godzinę milicyjną, ograniczono swobodę poruszania się poprzez zakaz opuszczania miejsca zameldowania, zniszczono lub wyłączono centrale telefoniczne, zamknięto w milicyjnych depozytach amatorską aparaturę krótkofalową oraz wstrzymano emisję programów radia i telewizji. Spowodowało to zatrzymanie przepływu informacji (telefony komórkowe przecież wówczas nie istniały), a co za tym idzie ułatwiło władzom osiągnięcie politycznego sukcesu operacji i zatrzymania festiwalu „Solidarności" (jak potem nazwano ten okres), czyli fali niepokojów społecznych i strajków o podłożu pospołu politycznym i ekonomicznym. Czynnikiem zasadniczym i ułatwiającym akcję władz było niemal całkowite uniemożliwienie kontaktów pomiędzy poszczególnymi ośrodkami, a co za tym idzie – koordynacji działań. Jednocześnie zakazano działalności związków i stowarzyszeń, wprowadzono zakaz strajków i zgromadzeń, a przede wszystkim już pierwszej nocy aresztowano kilka tysięcy działaczy związkowych, politycznych i społecznych. Areszt zamieniano na „internowanie" czyli lokowanie w więzieniach lub innych miejscach odosobnienia z zakazem kontaktu ze światem zewnętrznym.

Przez pierwszy dzień wprowadzonego w ten sposób stanu wojennego radio i telewizja nadawały jedynie na przemian „sałatkę muzyczną" nazywaną „Idiotenmusik" (były to utwory muzyczne łączone ze sobą bez ładu i składu) oraz przemówienie generała Jaruzelskiego, który informował odbiorców, że władzę

przejęła Wojskowa Rada Ocalenia Narodowego, w imieniu której przemawiał. WRON, poza groteskową nazwą, dającą asumpt wielu dowcipom i popularnemu hasłu „Wrona orła nie pokona”, była tworem niekonstytucyjnym, co nadało całej operacji charakter zamachu stanu.

Sukces wprowadzenia stanu wojennego polegał nie tylko na całkowitym zaskoczeniu, także i na tym, że „Solidarność” nie miała żadnego przygotowanego zawczasu planu na wypadek tego rodzaju akcji ze strony władz. Większość działaczy „Solidarności” została aresztowana, w tym także jej przewodniczący, Lech Wałęsa. Dla zastraszenia społeczeństwa zmilitaryzowano kilkadziesiąt zakładów przemysłowych, m.in. kolej i energetykę. Pomimo tego i pomimo braku łączności – strajki wybuchły w kilkudziesięciu zakładach na Wybrzeżu i Śląsku. Większość szybko z nich złamało ZOMO, niekiedy przy wsparciu wojska i czołgów. Nie obeszło się też bez akcji tragicznie spektakularnych, jak ostrzelanie przez artylerię (ślepymi pociskami wprawdzie) Huty Katowice czy zaatakowanie strajkujących w kopalni „Wujek” ostrą amunicją, wskutek czego zginęło 9 górników, a kilkunastu zostało rannych. I, podobnie do strzelaniny w 1956 r. w Poznaniu czy w 1970 r. w Gdańsku i Szczecinie, w tej sprawie także nigdy nie udało się ustalić ani winnych, ani odpowiedzialnych.

Po wprowadzeniu stanu wojennego propaganda oficjalna wróciła do tonu sprzed 1980 roku, pozbawiając złudzeń odnośnie intencji i sposobów sprawowania władzy. Intencją było przede wszystkim przekonanie społeczeństwa, że wszelki opór jest niecelowy, bo rząd panuje całkowicie nad sytuacją. Zapełniono

półki sklepowe artykułami wydobytymi z magazynów, co na krótką metę osiągnęło propagandowy skutek. Jednak „Solidarność”, która zeszła do podziemia zaczęła także działać. Jeszcze w grudniu 1981 r. na płocie okalającym niekończącą się budowę gmachu Biblioteki Narodowej na warszawskim Polu Mokotowskim pojawił się gigantyczny napis: *Siekiera, motyka, smok wawelski, przegra wojnę głupi malarz*. Zamalowano go dopiero kilka tygodni później, po Nowym Roku, kiedy ktoś bardziej inteligentny w aparacie propagandy zorientował się w podwójnej aluzji: do piosenki z II wojny światowej, wyśmiewającej okupanta i ... braku rymu, co uaktualniało cały dwuwiersz. Podobnych w intencji napisów zaczęło pojawiać się więcej. „Solidarność” rozpoczęła też działalność ulotkową oraz – radiową. Podziemne wydawnictwa także wzmogły działalność. Strajków jednak, mimo ofensywy ZOMO, zawieszenia praw obywatelskich początkowo zaczęło przybywać. Z czasem jednak, władze opanowały sytuację, choć nie obyło się bez ofiar. Jesienią rozwiązano wszystkie związki zawodowe. Internowanym proponowano wyjazdy zagraniczne lub podpisywanie aktów lojalności i zobowiązań do wstrzymania się od nielegalnej i opozycyjnej działalności. Te zresztą nakazano zebrać wśród pracowników wielu przedsiębiorstw, nie tylko fabryk. Podpisanie „lojalki” było warunkiem koniecznym (choć niewystarczającym) do pozostania w pracy. A zwalniano nie tylko za uczestniczenie w strajku czy proteście, także za sam fakt należenia do „Solidarności”, zwłaszcza do jej władz, a częściej tylko „za poglądy”. Przy okazji wymieniano kadrę w środkach przekazu. Zlikwidowano tygodniki „Solidarność” i „Kultura”. Telewizja –

w społecznym odbiorze główna tuba propagandy – próbowała czynić gesty, które miały przekonać odbiorców, że poczynania w władz są „jedynie słuszne” i że taką opinię podziela większość społeczeństwa. Stąd też próby uwiarygodnienia stanu wojennego przez opinie zapraszanych do studiów telewizyjnych gości. Jednym z nich był – już na samym początku stanu wojennego – pisarz Wojciech Żukrowski. Jednak jego wypowiedź miała tylko ten skutek, że czytelnicy zaczęli mu pod drzwi mieszkania przynosić jego dawniej wydane książki... Podobnie aktor Stanisław Mikulski został w Teatrze Polskim tak skutecznie przez publiczność „wyklaskany”, że nie mógł kontynuować występu... Inna rzecz, że elita aktorów i część muzyków zaczęła bojkot telewizji: przez kilkanaście miesięcy nie zgadzali się oni na żadne występy telewizyjne.

Świat zachodni zareagował oficjalnymi protestami rządów wobec wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce. Francja wprowadziła sankcje gospodarcze, USA pozbawiły Polskę klauzuli najwyższego uprzywilejowania w handlu, co dało w efekcie podwyższenie ceł na polski eksport i skomplikowało sytuację zwłaszcza tego przemysłu, który wymagał dostaw zaawansowanych technologicznie, a reglamentowanych obecnie podzespołów. Sytuacja gospodarcza nie ulegała więc poprawie. Zaopatrzenie ciągle szwankowało. Wprowadzono zatem ścisłą reglamentację: do kartek na cukier (te pojawiły się już 5 lat wcześniej), doszły kartki na mięso, masło, czekoladę (dostępną tylko dla dzieci), papierosy, alkohol i benzynę. Produkty przemysłowe, jak artykuły gospodarstwa domowego jak pralki automatyczne, zamrażarki, elektronarzędzia, materiały

budowlane i wyposażenia mieszkań, lepsze meble, kolorowe telewizory, wyższej klasy wzmacniacze, tunery, gramofony czy kolumny głośnikowe były trudno dostępne, bo w sklepach pojawiały się rzadko. Samochód można było kupić wyłącznie na rynku wtórnym (i dużo drożej) lub w wyniku szczęśliwego wylosowania numeru samochodowej książeczki oszczędnościowej, jeśli się ją w odpowiednim czasie założyło. Talony upoważniające do zakupu pojazdu poza kolejnością i w cenie „państwowej" otrzymywali wyłącznie uprzywilejowani. O ile jednak z żywnością, zwłaszcza z mięsem i wędlinami były rzeczywiście ogromne problemy (w Warszawie w piątkowe popołudnia niemal niemożliwością było kupienie pieczywa), o tyle reglamentacja benzyny była czystą szykaną, mającą na celu utrudnienie poruszania się, a co za tym idzie komunikowania się[16]. Propaganda ogłaszała sukcesy w walce z wrogami ustroju i jednocześnie stopniowo ograniczała sankcje. Przywrócono łączność telefoniczną, wznowiono emisję radiową i telewizyjną. Celem było z jednej strony zastraszenie ludzi, a drugiej – udowodnienie, że stan wojenny był sukcesem: sytuacja normalizuje się, konflikty wygasają, a nastroje społeczne łagodnieją. Społeczeństwo, które widziało rzeczywistość od innej strony, miało świadomość fikcyjności rządowych zapewnień o poprawie sytuacji gospodarczej i zgodzie narodowej. Reagowało nie tylko nielegalnymi manifestacjami, które stosunkowo łatwo było zdławić wprowadzając ZOMO, ale także gestami trudnymi do zwalczenia, a pokazującymi niechęć do stosunek do władz i politycznej frazeologii. Jednym z pomysłów było – podczas emisji „Dziennika telewizyjnego", najważniejszego programu

informacyjnego i tuby propagandy – wystawianie telewizorów na parapety okien z ekranami ustawionymi na ulicę. Innym – np. na warszawskim Ursynowie – masowe wychodzenie na spacery z psami (i bez nich) po godzinie milicyjnej. We Wrocławiu powstała też (1987 r.) quasi organizacja „Pomarańczowa alternatywa" pod przywództwem Waldemara Frydrycha „Majora"[17]. Urządzała ona otwarte groteskowe manifestacje-happeningi gromadząc młodzież przebraną za krasnali. Oto kilka ich nazw: *Dzień Milicjanta*, *Dzień Wojska czyli Manewry Leon w majonezie* (1987), *Bratnia Pomoc wiecznie żywa*, *Dzień Tajniaka* (1988). Celem działalności było ośmieszenie polityki, rządu, działań MO i ZOMO. Władze nie bardzo wiedziały, jak się zachować, bo „demonstranci" wręczali milicjantom i zomowcom kwiaty albo cukierki, nie było też mowy o agresji czy stawianiu oporu; o rozpraszaniu tych manifestacji krążyły potem anegdoty i dowcipy, doskonale się rozchodzące w całym kraju[18]. Graffiti przedstawiające krasnoludka właśnie malowano w miastach pomarańczową farbą na plamach po zamalowanych przez władze hasłach antykomunistycznych i wolnościowych.

Władze starały się z jednej strony przeprowadzić zmianę ustroju ekonomicznego, co bez zmiany systemu politycznego było niemożliwe. Z drugiej strony starały się siłą utrzymać społeczeństwo w ryzach, czemu służyły rozmaite demonstracje siły: rajdy kolumn czołgów, samochodów pancernych i innych pojazdów wojskowych przez miasta (najczęściej wieczorami), także siłowe rozpraszanie nie tylko demonstracji, ale także spontanicznych manifestacji do jakich dochodziło po mszach, zwłaszcza tych, które celebrował papież Jan Paweł II, który

dwukrotnie (w 1983 i 1987 r.) był w Polsce z wizytą. A kiedy w 1983 r. milicja zamordowała Grzegorza Przemyka, ucznia jednej ze szkół warszawskich, a całą winą obarczyła ekipę karetki pogotowia, opinia społeczna odebrała to jednoznacznie jako pokazową represję. Na następną akcję nie trzeba było długo czekać. Rok później pracownicy Ministerstwa Spraw Wewnętrznych uprowadzili i zamordowali księdza Jerzego Popiełuszkę, kapłana kościoła św. Stanisława Kostki na warszawskim Żoliborzu, postać niezwykle popularną z powodu kazań o treściach patriotycznych i antyreżimowych. Oba te wydarzenia, nie tylko skonsolidowały opozycję, ale także generalnie odczucia społeczne także wśród tych, którzy nie mieli w sobie siły, aby uczestniczyć w jakiejkolwiek działalności podziemnej czy nielegalnej. W jakimś momencie okazało się też, że i partia, „wiodąca siła narodu", jest właściwie bezsilna, bo jej członkowie albo pozostają bierni albo wręcz podzielają poglądy niepartyjnej większości.

W połowie 1983 r. odwołano stan wojenny, „zawieszony" pół roku wcześniej. Oznaczało to, że władze uznały, że panują nad sytuacją. Jednak mimo pogarszającego się wskutek nieudolnych reform stanu gospodarki i coraz większej apatii, bierności większości społeczeństwa, coraz częściej pojawiały się mniejsze lub większe ogniska zapalne: strajki, manifestacje, demonstracje, wszystkie tłumione siłą przez MO i ZOMO. Ważnym wydarzeniem dla opozycji i jednocześnie propagandowym problemem dla władz stało się przyznanie Lechowi Wałęsie Pokojowej Nagrody Nobla (1983 r.). Nagroda ta wzmocniła opozycję i dała jej argument międzynarodowego rezonansu dla

prowadzonych przez nią działań. „Solidarność” ciągle więc istniała, mimo, że podziemiu i pomimo ciągłych aresztowań różnych jej działaczy. W 1987 r. Lech Wałęsa stworzył nielegalną, ale jawną Tymczasową Radę nielegalnego przecież Niezależnego, Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność”. Obrazuje to kolejny paradoks polskiego życia społecznego, w którym oficjalność i nielegalność spotykają się zupełnie jawnie... W roku 1988, kiedy kolejna fala strajków rozlała się latem po kraju, władze zdały sobie sprawę, że nadchodzi czas zmian.

Ogłoszona przez Prezydenta Ronalda Reagana koncepcja „wojen gwiezdnych” czyli niezwykle kosztownego programu rakietowego zmusiła Związek Radziecki do ponownego podjęcia zbrojeń. Tym razem jednak źle zarządzana gospodarka przestała ten wysiłek znosić. W krótkim czasie w kierownictwie KZPR zaszły duże zmiany. Najpierw, w 1982 r. zmarł jej sekretarz generalny Leonid Breżniew, zaledwie dwa lata później – jego następca Jurij Andropow, zaś w 1985 r. kolejny – Konstantin Czernienko. Wszyscy byli przedstawicielami linii konserwatywnej. Ich sędziwy wiek nie pozwalał na jakiekolwiek unowocześnienia ani gospodarki, ani polityki. Dopiero w połowie dekady zdecydowano się na wybór młodszego Michaiła Gorbaczowa. Polityka zmian, którą wprowadził, zmierzała do jawności (hasło „głasnosti”) życia politycznego i zasadniczej jego przebudowy (hasło „pieriestrojki”). ZSRR wycofał się z przegrywanej wojny w Afganistanie oraz z wspierania komunistycznych reżimów w Trzecim Świecie. Okazało się to niewystarczające dla ratowania sytuacji w kraju, stan gospodarki pogarszał się systematycznie. Natomiast stało się źródłem

słabości politycznej, która doprowadziła do utraty zainteresowania przez Związek Sowiecki ingerowaniem w wewnętrzne sprawy krajów ościennych i satelickich. W tym także i Polski.

Jesienią 1988 roku władze rozpoczęły poufne rozmowy z Lechem Wałęsą nie tylko w nadziei zakończenia strajków, co też się za jego sprawą stało, ale także w intencji „dogadania się" z opozycją gwoli unormowania sytuacji. Warunkiem opozycji była legalizacja „Solidarności". Władze zgodziły się na telewizyjną debatę: Lech Wałęsa *versus* Alfred Miodowicz, szef legalnych prorządowych związków zawodowych (OPZZ). Nie spodziewały się jednak, że Miodowicz, który posługiwał się sloganami i stylistyką partyjnej „nowomowy" debatę przegra; Wałęsa miał konkretne sprawy, zarzuty i postulaty. To był pierwszy sygnał, że sytuacja zaczyna się zmieniać. Opozycja potrafiła z niej wyciągnąć wnioski, władze ją zlekceważyły. Różnego rodzaju przetargi, które miały doprowadzić do rozmów trwały do końca roku. Społeczne nastroje były generalnie złe, władzom nie wierzono, sytuacja gospodarcza była coraz gorsza. Jednak z początkiem lutego obrady Okrągłego Stołu się rozpoczęły. Trwały dwa miesiące. W ich wyniku zmieniono konstytucję, aby doprowadzić do stworzenia Senatu i instytucji Prezydenta. Zalegalizowano „Solidarność". Zezwolono na wydawanie opozycyjnej „Gazety Wyborczej" pod redakcją Adama Michnika i wznowienie zlikwidowanego w stanie wojennym tygodnika „Solidarność" pod redakcją Tadeusza Mazowieckiego. W czerwcu odbyły się pierwsze częściowo wolne wybory do Sejmu: 35% miejsc w parlamencie miało przypaść opozycji, wybory do Senatu mały być całkowicie wolne,

a Prezydenta miało wybrać Zgromadzenie Narodowe czyli Sejm i Senat. Wybory, mimo stosunkowo niskiej frekwencji (62%) przyniosły klęskę obozowi rządowemu. Opozycja zdobyła w Sejmie wszystkie miejsca, które mogła, a w Senacie wszystkie w ogóle oprócz jednego. Przed wyborami strona rządowa zastanawiała się, jak Europa przyjmie sytuację, w której opozycja nie zdobędzie żadnego mandatu, zaś opozycja debatowała nad problemem, co robić, gdy zdobędzie kilka mandatów. Świadczy to z jednej strony o wyobcowaniu władz, które nie miały żadnego wyobrażenia o nastrojach społecznych, z drugiej strony o nieprzygotowaniu opozycji do wzięcia udziału w rządzie. Zgromadzenie Narodowe wybrało na Prezydenta – większością jednego głosu – generała Wojciecha Jaruzelskiego. Powołanemu przezeń pierwszemu premierowi (był nim generał Czesław Kiszczak, dotychczasowy minister spraw wewnętrznych) nie udało się jednak sformować gabinetu. Uczynił to dopiero kolejny kandydat – Tadeusz Mazowiecki. W ten sposób powstał pierwszy rząd z niekomunistycznym premierem. Rząd ten doprowadził do kolejnej w tym roku zmiany konstytucji, w której przywrócono nazwę Rzeczypospolitej Polskiej i przedwojenne godło – Orła w koronie. Tak narodziła się III Rzeczpospolita, której nazwa odnosi się bezpośrednio do demokratycznej i historycznej tradycji[19].

Okazało się zatem, że prócz wewnętrznych tendencji do wyzwolenia się spod wpływów sowieckich, istotnym czynnikiem powodzenia pierwszej w historii zmiany ustroju z socjalistycznego na kapitalistyczny – stała się słabość Związku Radzieckiego i jego niemożność kontynuowania imperialnej polityki. To zresztą dało

wkrótce znać o sobie: z więzów bloku wschodniego wzorem Polski w tym samym 1989 roku zaczęły wyzwalać się inne kraje: Niemiecka Republika Demokratyczna, Czechosłowacja, Węgry, Bułgaria i Rumunia. Runął berliński mur, symbol podziału Europy. Jednak to blisko 10 lat walk „Solidarności" dało i przykład, i wzór. Rok później konferencja czterech mocarstw i dwóch państw niemieckich, która w końcowym przebiegu dopuściła także delegację polską, zamknęła pojałtański porządek w Europie. Dała Polsce gwarancje zachodnich granic i jednocześnie otwarła proces zjednoczenia Niemiec. W tym samym też roku system sowiecki zaczął się rozpadać. Niepodległość ogłosiły republiki nadbałtyckie, Ukraina i Białoruś. W połowie 1991 roku rozwiązano RWPG (Radę Wzajemnej Pomocy Gospodarczej) oraz Układ Warszawski. Umożliwiło to podpisanie układu o wycofaniu z terytorium RP garnizonów sowieckich, co też nastąpiło do 1993 roku. Fakt, że zakończyło się to dwa lata później, niż w Czechosłowacji i na Węgrzech świadczy o wielkim politycznym „przywiązaniu" Rosji do kurateli nad ziemiami polskimi i wynikającej z niego niechęci do ich opuszczenia.

Tymczasem przed Rzeczpospolitą Polską stanęło na pierwszym miejscu zadanie zahamowania hiperinflacji i zreformowania gospodarki poprzez jej prywatyzację i transformację z systemu nakazowo-rozdzielczego sterowanego centralnie w gospodarkę rynkową. Energiczny, szybki i wskutek tego mało popularny społecznie program tej transformacji przeprowadzony został przez wicepremiera Leszka Balcerowicza. W ciągu półtora roku gospodarka polska uwolniła się z powiązań z gospodarką

radziecką i RWPG. Dla odczuć dużej części społeczeństwa przemiany te były jednak zbyt wolne i nie do końca odpowiadały jej aspiracjom, gdyż sytuacja życiowa wielu ludzi pogorszyła się. Jednak Balcerowiczowi udało się konsekwentnie przeprowadzić tę bolesną operację, choć kosztem wielkiej własnej niepopularności.

4. Skutki społeczne ostatniej dekady PRL

Jednakże najbardziej dotkliwe zmiany społeczne dokonały się wskutek panowania przez 45 lat socjalizmu: dotyczyły one sposobu myślenia i mentalności większości Polaków. Aleksander Zinowiew, rosyjski filozof i pisarz zmuszony do emigracji w latach siedemdziesiątych był autorem określenia „homo sovieticus”[20], określającego mentalność człowieka radzieckiego, zniewolonego do życia w świecie totalitarnej dyktatury, człowieka, którego styl życia i stosunek do świata został ukształtowany przez system bolszewicki. Zniewolony intelektualnie, pozbawiony osobowości i godności, sprawy moralności i etyki traktujący instrumentalnie, akceptuje interes ogółu, o ile widzi w nim własny. Jest chorobliwie podejrzliwy, niezdolny do poświęcenia i uczuć wyższych, świadom otaczającego go zła, reprezentuje postawę roszczeniową. Wiele z tych cech można było odnaleźć u przedstawicieli różnych środowisk, także w elicie intelektualnej. Przeważała jednak niezwykle charakterystyczna dla okresu PRL wspomniana postawa roszczeniowa. Wynikała z konfrontacji różnych niemożności ustrojowych z oczekiwaniami i chęcią poprawy

standardu życia, wszelako bez zaangażowania własnego. Bierność w ogóle pod koniec lat osiemdziesiątych, niezależna od poglądów politycznych (o ile się je w ogóle posiadało) była dominującą postawą społeczną. W Polsce problem ten poruszał Józef Tischner[21].

Stan wojenny to symboliczne i rzeczywiste apogeum wszystkich niedostatków, wad i bezprawia okresu PRL. To kulminacja prześladowań za odmienność poglądów politycznych, za działalność w stowarzyszeniach wolnościowych lub nawet naukowych („Latający Uniwersytet"), których nieprawomyślność polegała głównie na posługiwaniu się niecenzuralną literaturą, kwestionującą socjalizm jako najlepszy ustrój społeczny lub wydobywającą z oficjalnego zakłamania lub niepamięci historię najnowszą, zwłaszcza pakt Ribbentropp – Mołotow, sowieckie wysiedlenia ludności polskiej, obozy pracy, rozstrzelanie oficerów, jeńców wojennych polskich w 1940 r. m.in. w Katyniu, likwidację żołnierzy AK okręgu wileńskiego po wyzwoleniu miasta itd.. To kulminacja działalności podziemia. Wprawdzie z biegiem lat malała liczba aktywnych jej działaczy, zniechęconych brakiem większych sukcesów politycznych w coraz bardziej zmęczonym społeczeństwie, ale na pewno sukcesem okazały się dwa aspekty.

Po pierwsze: to właśnie opozycja wprowadziła do obiegu, co prawda nieoficjalnego, wielką liczbę książek z zakresu polityki, historii i literatury pięknej, nieosiągalnych w wydaniach oficjalnych już to z powodu niecenzuralności autorów, już to z powodu niedozwolonych ideologicznie tematów. Dochodziło przy tym do takiej surrealnej sytuacji, że książki wydawane nielegalnie, w – jak to nazywano „drugim obiegu" – były

recenzowane w oficjalnym, pierwszym. Co prawda, recenzje były na ogół tendencyjnie negatywne, ale też informowały, niekiedy nawet dość dokładnie, o czym mowa w zakazanej książce. W latach 1980-88 opublikowano poza cenzurą kilka tysięcy książek i broszur, a najbardziej poczytny podziemny „Tygodnik Mazowsze” osiągał nawet 40 tys. egzemplarzy nakładu i miał kilka regionalnych mutacji.

Po drugie, opozycja istniała cały czas, a więc przetrwała, zachowała ciągłość i w końcu udało się jej nie tylko nawiązać dialog z ośrodkami władzy, ale też przejąć ją bez rozlewu krwi, co w historii politycznej XX wieku jest wydarzeniem bez precedensu.

5. Trzecia Rzeczpospolita. Schyłek wieku

Po krótkotrwałej euforii roku 1989 i zasadniczych zmianach w polityce: zrazu gospodarczej, później również i zagranicznej, entuzjazm dla nowej sytuacji społecznej i zmieniającego się ustroju zaczął stopniowo słabnąć. Wynikało to przede wszystkim z braku cierpliwości: nietrudno zgadnąć, że sytuacja ekonomiczna obywateli nie tylko nie zmieniła się na lepsze natychmiast, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, ale, wręcz przeciwnie, pogorszyła, wskutek zamknięcia nierentownych zakładów przemysłowych, likwidacja od lat przynoszących straty PGR-ów (Państwowych Gospodarstw rolnych), zbędnych urzędów, oszczędnościowych kompensacji zatrudnienia, a wskutek tego dramatycznego wzrostu liczby bezrobotnych. Zmiany na

szczeblach władzy przeciętnego obywatela przestały interesować. O ile do lat osiemdziesiątych postaci ze sfer rządzących były zawsze postrzegane jako „oni” (Teresa Torańska wykorzystała ten społeczny pogląd w tytule wydanej jeszcze w II obiegu książki zawierającej wywiady z największymi „utrwalaczami” socjalizmu w Polsce[22]), tak po zmianie ustroju przez krótko zdawało się, że u władzy są „nasi”, czyli „my”. I że to „my” mieliśmy bezpośredni wpływ na obecność konkretnych osób w różnych władzach. Jednakże po kilku latach rozczarowań do ciągle zmieniających się rządów, obojętne prawicy, czy lewicy, okazało się w społecznym rozumieniu, że ponownie u steru władzy są jacyś nowi, na poły mityczni „oni”. Oznaczało to ponowny rozdział społeczeństwa od sfer politycznych, dystansowanie się „dołów” od „góry”, brak wiary w możliwość zaistnienia pozytywnych zmian i uznanie polityków za ludzi gorszego moralnie pokroju, którzy nie mając żadnych po temu kwalifikacji pną się ku łatwym i lukratywnym karierom poselskim, senatorskim, ministerialnym etc.. Powszechna opinia przeważnie przypisuje politykom cechy negatywne, takie, które spostrzega się naokoło, choć na ogół nie odnosi ich do siebie.

Fakt, że Polska była pierwszym w historii krajem, który przechodził ewolucję od komunizmu do kapitalizmu, odwrotną drogę, niż opisywana przez Marksa, na początku budził emocje. Ale kiedy się okazało, że na świecie przestało to robić szczególne wrażenie i poprawa ekonomiczna jest ciągle daleka – stało się to w Polsce spostrzeżeniem i argumentem bez wartości. Wyjątkowa sytuacja ekonomiczna młodej III Rzeczypospolitej Polskiej polegała na tym, iż wprawdzie nowym ustrojem miał być mityczny dla większości wychowanego już w PRL społeczeństwa

kapitalizm, ale bez kapitału i bez kapitalistów. Ci jednak zaczęli się dość szybko pojawiać. Scenariusze i legendy „self made man'ów” (od handlu walutą do bankowości, od budki z używanymi ubraniami do firmy odzieżowej etc.) powielano, czyniąc z nich w popularnym odbiorze najpewniejsze drogi kariery. Wszystko to działo się bardzo szybko przez kilka lat i wytworzyło nową klasę posiadającą o nader zróżnicowanej proweniencji i – dwuznacznej renomie. Ową łatwość karier finansowych początkowo ułatwiała hiperinflacja. Rozpoczęła się ona jeszcze przed zmianą ustroju i trwała kilka lat. Jednak reformy ekonomiczne wicepremiera i ministra gospodarki (w l. 1989-91) Leszka Balcerowicza bardzo szybko zahamowały dewaluację pieniądza i ustabilizowały nową złotówkę (jej denominacja w stosunku 1:10.000 nastąpiła w 1995 r.), a tym samym upadającą gospodarkę. W tym też okresie zaczęła się wytwarzać klasa specjalistów, fachowców, których do handlu, przemysłu czy polityki nie przywiodła droga z bazaru, ale z coraz lepszych uniwersytetów polskich i obcych.

Społecznego nastawienia nie cechował jednak ani szczególny optymizm, ani zrozumienie dla polityki Leszka Balcerowicza, którego chętnie obwoływano wrogiem publicznym numer jeden, zwłaszcza dla potrzeb manifestacji i demonstracji organizowanych przeważnie przez środowiska rozczarowanych zmianą ustroju i brakiem szybkiej i widocznej poprawy własnej sytuacji materialnej. Czterdziestopięcioletnie przyzwyczajenie, że klasa robotnicza jest „klasą panującą” i wiodącą w życiu społecznym spowodowało także patologiczne przekonanie o słuszności własnych żądań i przekonań jej przedstawicieli. W przypadku działaczy związków zawodowych z doświadczeniem

w manipulowaniu społecznymi emocjami w sytuacjach konfliktowych i w połączeniu z całkowitą nieumiejętnością (lub populistyczną niechęcią) podejmowania przez nich dyskusji i dyskredytowaniem argumentacji naukowej nawet stało się to groźne dla sytuacji gospodarczej, gdyż politycy często ulegali żądaniom płacowym pod groźbą strajków, okupacji siedzib rządowych lub marszów protestacyjnych, które łatwo mogły się zamienić w zamieszki uliczne.

Istotnie, tkwi w tym osobliwy historyczny paradoks, że do zmiany ustroju z socjalistycznego na kapitalistyczny doprowadzili przede wszystkim robotnicy, czyli klasa – jeszcze wedle doktryny Marksa – „antagonistyczna" wobec „właścicieli środków produkcji", klasa, która wówczas, a także i później z kapitalizmem walczyła. System socjalistyczny okazał się daleki od teoretycznych założeń, oficjalnych obietnic i zapewnień o bliskim dobrobycie, szczególnie w konfrontacji z realnym dobrobytem poznawanym nie tylko z „imperialistycznych" filmów, ale także z wyjazdów zagranicznych, które od lat 70. stawały się coraz częstsze. Spowodowało to, że społeczeństwo, świadome braku perspektyw na rodzimym gruncie, stopniowo zaczęło się odwracać od ideologii socjalistycznej, pomimo nasiąknięcia wieloma jej tezami. Brak perspektyw w socjalizmie zamieniono w III RP na brak pracy w kapitalizmie; bezrobocie stało się oficjalnie jednym z ujemnych skutków zmian ustrojowych, choć walka z nim nie przybrała jakichś szczególnie rozwiniętych form.

Postawa roszczeniowa, spadek po minionej epoce, również i w III RP daje o sobie znać. W połączeniu z widocznym postępem dostępności dóbr materialnych, ich eksponowaniem w środkach

przekazu i agresywnej reklamie przekraczającej niekiedy nie tylko granice dobrego smaku, ale i prywatności – sprawiła ona, że wiele środowisk nie potrafiło się w nowych warunkach odnaleźć. Często widziały one niemożność sprostania swoim własnym oczekiwaniom – materialnym głównie, jako najłatwiejszym do zaobserwowania, ale nie miały w sobie ani energii, ani woli, by wykazać własną inicjatywę i chęć jej przezwyciężenia. W lepszej sytuacji byli młodzi, wychowani już w nowych warunkach ekonomicznych, ale i wśród nich niemało zrezygnowanych mnożącymi się trudnościami w znalezieniu zatrudnienia.

Pojawiło się jednocześnie zapotrzebowanie na fachowców po wyższych studiach rozmaitych specjalności. Powstały nowe uczelnie, dostępność studiów wyższych wzrosła, choć paradoksalnie proporcje między ilością studiujących dzieci inteligenckich, robotniczych i chłopskich nie zmieniła się zasadniczo w porównaniu z okresem minionym, a jeśli – to wyraźnie na niekorzyść przede wszystkim tych, którzy ze względu na miejsce zamieszkania (wsie, małe miasta, odległe od centrów kultury i nauki) mają utrudniony dostęp do źródeł wiedzy czyli dobrych szkół. Zmieniła się jednocześnie motywacja studiujących, pragnących istotnie zdobyć wiedzę i zawód, a nie tylko tytuł magistra. Dostępność ośrodków nauki języków obcych spowodowała, że duża część młodzieży nie licząc na państwowe czy społeczne szkoły – zaczęła się uczyć języków we własnym zakresie. Niejasna sytuacja na rynku pracy spowodowała ponadto, że wiele osób studiuje jednocześnie na dwóch kierunkach, a po ukończonych studiach rozpoczyna kolejne, niekoniecznie doktoranckie. Oznacza to pojawienie się pokolenia

o nieznanej poprzednio rzutkości intelektualnej i pozytywnej motywacji dla poszerzania horyzontów własnych. Czy cechę tę wymusiła sytuacja ekonomiczna, czy społeczna – rzecz to inna, natomiast pokolenie to potrafi skutecznie zmieniać zawody i zainteresowania, szukając swego powołania i miejsca w życiu. Jest to niewątpliwie skutek zmiany ustroju i warunków życia. I to też spowodowało, że początkowe trudności ze znalezieniem zatrudnienia przeniosły się z najmłodszego pokolenia – w średnie, a więc w ludzi wykształconych już po II wojnie światowej. Ta generacja, praktykę zawodową i doświadczenie zdobywała głównie w PRL, z czego młodsze, nie rozumiejące lub nie znające historycznych uwarunkowań czynią jej zarzut nieledwie tożsamy z działalnością donosicielską lub innymi niemoralnymi praktykami. To paradoks historii, bowiem z podobnie absurdalnymi zarzutami (że nie wyemigrowali i współpracują ze zbrodniczym reżimem) ze strony polskiej emigracji spotykali się do lat siedemdziesiątych odbywający praktyki na Zachodzie polscy stypendyści, studenci, naukowcy...

Otwarte granice, możliwość studiowania za granicą, nie tylko w formie podyplomowego stypendium gwarantowanego przez państwo, są niezwykle szerokie. Istnieje bezwarunkowa wymiana informacji przez nie podlegającą cenzurze telefonię komórkową i przede wszystkim Internet. Można nawet nie ruszając się z miejsca zamieszkania napisać pracę dyplomową pod opieką specjalisty z innego kraju. Dostępność informacji stała się więc nieporównywalna.

Wartości humanistyczne natomiast zaczęły tracić na znaczeniu. Wiele środowisk inteligenckich w kolejnych pokoleniach nie tylko

się spauperyzowało, ale sproletaryzowało czy wręcz „zlumpenproletaryzowało”, tracąc uzyskaną wcześniej pozycję społeczną. Przywódcza rola inteligencji, tak wyrazista jeszcze w stanie wojennym, stosunkowo szybko w miarę przeobrażeń ustrojowych okazała się coraz mniej oczywista. Przestała oddziaływać etyka. Oceny moralne stały się często nieostre: pojawiło się społeczne przyzwolenie na łapownictwo – ale tylko niektórych grup zawodowych, na nielegalną pracę – ale nie obcych, którzy mogliby stanowić konkurencję, na oszukiwanie urzędów podatkowych – ale tylko w prywatnych rozliczeniach, na drobne kradzieże – ale tylko w państwowych zakładach... Uważa się, że ci, którzy się tego dopuszczają – widocznie nie mają innego wyjścia, a przecież należy się im to, by Państwo zadbało o ich miejsce pracy. Postawa roszczeniowa, tak charakterystyczna dla społeczeństwa socjalistycznego, zdemoralizowanego rozdawnictwem dóbr i fałszywym mitem sprawiedliwości społecznej święci tu swoje spóźnione tryumfy.

Oznaką dewaluacji norm stało się też nieostre pojęcie kradzieży. Ewidentnie złodziejem jest ten, który ukradł rower albo kapustę na targu, choć ocena moralna nie jest jednakowa. Ale ktoś, kto oszukał innych np. prowadząc nieuczciwą bankowość czy fałszywe biuro podróży – jest w ocenie społecznej już tylko malwersantem. Natomiast ktoś, kto przepisał cudzą pracę jest zaledwie plagiatorem, czyli pechowcem, któremu los nie sprzyja, skoro rzecz się wydała. Usprawiedliwia się drobne oszustwa, kradzieże czy alkoholizm, tłumacząc to tym, iż ci, którzy się ich dopuszczają, są w gorszej od innych, beznadziejnej sytuacji.

Zasada równania w dół – bo wygodniej i łatwiej – upowszechnia się, obniżając poziom uczelni. Powstają nowe, prywatne, którym brakuje wysoko kwalifikowanej kadry, ale za to studia w nich są płatne. I tu pojawia się dylemat: czy studenci mogą stosować zasadę „płacę i wymagam" w rozumieniu płacenia czesnego, ale niekoniecznie prawdziwego zdawania egzaminów? i co ma robić uczelnia, jeśli skreślenie z listy ich nadmiaru może spowodować zachwianie jej bytu? Z drugiej strony, uczelnie prywatne lepiej opłacają swoich pracowników. Ale dopóty, dopóki mają oni atrakcyjny atut: są jednocześnie pracownikami innych, renomowanych i znanych uczelni, które z kolei cierpią na niedostatek funduszy. I tu dotykamy innego paradoksu: chronicznego niedoinwestowania nauki, kultury i sztuki. Pomimo inteligenckich rządów w początkach III RP żadnemu z nich nie udało się zrealizować większych w tej mierze przemian.

Jednocześnie – rzucona jeszcze przez Edwarda Gierka idea bogacenia się obywateli – na przełomie XX/XXI wieku funkcjonuje w sposób patologiczny. Z jednej bowiem strony opinia publiczna ma za złe tym, którzy są bogaci, uważając widocznie – często nie bez racji – że w myśl amerykańskiego powiedzonka, uczciwie można zarobić każdy milion dolarów, z wyjątkiem pierwszego. Uważa ich przy tym za ludzi gorszego pokroju, choć z drugiej strony jednocześnie zazdrości im pozycji i chętnie zajęłaby ich miejsce, uważając pieniądze za główny cel, a nie środek do realizowania programów życiowych.

III RP rozczarowała tych, którym się wydawało, że po zmianie ustroju ich sytuacja materialna natychmiast się poprawi. Przypomina to reakcję społeczną podczas rewolucji

październikowej: ci wszyscy proletariusze lub wiejska biedota, którzy uczestniczyli w rabowaniu dóbr z pałaców arystokracji lub dworów ziemiańskich, wierzyli, że dzięki temu, że ukradli jeden czy dwa przedmioty staną się tak samo bogaci, jak ci, których własność one stanowiły, podobnie jak ci, którzy strojąc się w cudze fraki i nocne koszule, uważane za suknie balowe, zasiadali w pierwszych rzędach opery, sądząc, iż w ten sposób natychmiast stali się tą elitą, którą właśnie unicestwili.

Niezadowoleni nie zauważyli wszakże zmian w tych dziedzinach, które ich nie interesowały: gospodarce, polityce wewnętrznej, a zwłaszcza zagranicznej. Wszystkie one w wyniku doświadczeń społeczeństwa socjalistycznego pozostawały w abstrakcji wobec prywatnego życia codziennego. W wyobrażeniach niezadowolonych gospodarką kierowali nadal „oni", politykę wewnętrzną i zagraniczną prowadzili „oni", „oni" też byli za wszystko odpowiedzialni i wszystkiemu winni. Dawało to poczucie osobliwego bezpieczeństwa wskutek zwalniania się samemu z odpowiedzialności od podejmowania jakichkolwiek decyzji i osobliwej „Schadenfreude", satysfakcji, jeśli w tych dziedzinach coś się nie udawało – a to nie zdarzało się rzadko. Ponadto niechęć do tych, którym się powodzi lepiej, wyniesiona z minionego ustroju, gdzie była częścią oficjalnej ideologii, zmieniła się w fanatyczną niekiedy wiarę, podtrzymywaną przez niektóre media, że lepiej mają tylko złodzieje, a głównie byli komuniści i donosiciele, których hołubi nowa władza. Ta *sui generis* mania prześladowcza zaczęła święcić triumfy nawet w polityce wewnętrznej. I w ten sposób ironiczna dewiza, jaką oponenci nadali opiekuńczemu państwu socjalistycznemu

(„obywatelu – nie myśl, partia myśli za ciebie”), w którym rządziła przecież jedna partia, więc utożsamiano ją z rządem – okazała zaskakującą trwałość po latach, choć głównie w odniesieniu do biernej części społeczeństwa, która nie potrafiła zmienić mentalności, ani przyzwyczajeń, nie potrafiła też podejmować decyzji, nawet jeśli miały one dotyczyć jej własnej przyszłości. Okazało się ponadto, że jest grupa ludzi, tak zdemoralizowanych przez socjalizm, że przestali się oni nadawać do jakiejkolwiek pracy w ogóle, a zapomogi socjalne III RP w żadnej mierze tej sytuacji zmienić nie mogły.

Niezależnie od tego wskutek odzyskania wolności – pojawiła się tendencja permisywistyczna. Zarówno w polityce, jak i życiu społecznym. Nieostrość kryteriów moralnych, brak skuteczności prawa w społecznym odczuciu i ogólne wrażenie demoralizacji podkreślały nieustanne kryzysy polityczne, brak zaufania i wzajemne oskarżenia partii politycznych o malwersacje, defraudacje, korupcję itd. Afery gospodarcze i polityczne na mniejszą i większą skalę zapełniały szpalty gazet, podobnie doniesienia o innych przestępstwach, co nadawało prasie niemal wyłącznie brukowo-sensacyjny charakter.

Pojawiało się coraz więcej głosów o charakterze radykalnym, wyrażających przekonanie, że wystarczy wymienić rządzącą elitę (rządzącą tak w znaczeniu państwowotwórczym, jak mawiano przed wojną, jak i w sensie rządu „dusz”, czyli bycia ideałem społecznym, do którego się dąży), a wszystko będzie lepiej. Oczywiście scenariusze takie pojawiają się zawsze w okolicach wyborów, zwłaszcza wtedy, kiedy po nich następuje wymiana ekip i partii rządzących. Jednak zwiększająca się z biegiem lat

agresywność tonu wypowiedzi, sposobu reagowania na rzeczywistość mogła budzić niepokój, czy owa radykalizacja – nie tyle poglądów, co formy ich wyrażania – może okazać się społecznie niebezpieczna. Ujawniły się także, podsycane przez niektóre ugrupowania polityczne, tendencje nacjonalistyczne: szowinizm łatwo pokazywał winnych złej sytuacji (a byli nimi w zależności od bieżących potrzeb albo Żydzi, albo Niemcy, albo Rosjanie, albo imigranci) i wskazywał proste rozwiązania (usunąć). Jak niebezpieczne mogą być tego rodzaju hasła – tego populiści już nie chcą dostrzec. Do praktyki *numerus clausus* jeszcze wprawdzie daleko, ale obarczanie winami obcych – nośne jest już teraz. Zresztą w ogóle zasada *divide et impera* zaczyna święcić triumfy, a wypaczona przez wielu demagogów zręczna formuła Francisa Bacona *Ten, kto nie jest z nami, jest przeciw nam*, nieoczekiwanie nabrała praktycznego znaczenia.

Są jednak jasne punkty na tym, wydawałoby się, ciemnawym obrazie schyłku wieku. Oto najistotniejsze z nich. Polska pozbyła się sowieckiej kurateli politycznej i przymusowych powiązań gospodarczych. A także radzieckich żołnierzy i baz wojskowych. Prowadzi po raz pierwszy od 1939 r. (a więc po raz pierwszy od połowy stulecia) niezależną i własną politykę. W 1999 r. weszła do obronnego paktu NATO, a 5 lat później również w skład Unii Europejskiej. Przygotowuje się ponadto do wejścia do ekonomicznej strefy waluty Euro. Modernizuje gospodarkę, bankowość, prawo, życie publiczne, komunikację, architekturę miejską i wiejską itp.

W ciągu kilkunastu lat stopa życiowa znacznie się podwyższyła, choć poziom życia jeszcze odbiega znacznie od

zachodnioeuropejskiego. Obywatele Polski mają prawo wolnego, bezwizowego poruszania się po całej Europie Zachodniej, krajach Nadbałtyckich, Wielkiej Brytanii, a także wielu innych krajach, jak choćby Nowa Zelandia, Singapur czy Kanada. Zlikwidowana została instytucja cenzury. Świadomość wolności wypowiedzi publicystycznej, naukowej i artystycznej, mimo prób ograniczania jej przez środowiska klerykalne i oligarchie przemysłowo-gospodarcze, zmieniła zupełnie styl, sens i cel tych wypowiedzi. Sztuka wychodzi poza tradycyjne obszary i poszukuje nowego odbiorcy. I dysproporcja w niniejszym rozdziale objętości opinii negatywnych i pozytywnych nie świadczy bynajmniej o ilościowej przewadze tych pierwszych, lecz o tym, jak wiele jeszcze w kraju i w społeczeństwie pozostało do przekonstruowania i unowocześnienia, jak wiele spraw wypaczonych w PRL wymaga naprawy. To, co udało się uzyskać obecnie – to niezwykle ważna podstawa dalszych niezbędnych przemian.

6. Kompozytorzy a sytuacja społeczna muzyki

Po okresie stalinowskiego terroru i ingerowania przez propagandę w każdą dziedzinę życia, epoka Gomułki (tj. 1956-70) przyniosła zrazu nadzieję na przywrócenie swobód obywatelskich. Dość szybko okazało się to mrzonką. Jednak dla muzyki zmiany pozostały dość trwałe. Szczęśliwie Władysław Gomułka nie miał „kulturotwórczych” ambicji Andrieja Żdanowa[23], ani jego

następcy (po 1948 r.) Michaiła Susłowa, zresztą kulturą się nie interesował, a na muzykę był „głuchy”. Być może dlatego udało się zorganizować – po raz pierwszy w 1956 roku, a następnie utrzymać Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej, który dwa lata później oficjalnie otrzymał nazwę „Warszawskiej Jesieni”. Władze zdystansowały się od restrykcyjnej i socrealistycznej polityki kulturalnej i estetyki normatywnej mającej na celu sprowadzenie sztuki do roli narzędzia upolityczniania społeczeństwa. Jednak ze sfery propagandy sztuka nie wyszła. Zmieniła się jedynie jej rola. Teraz sukcesami, zwłaszcza na międzynarodowej arenie, miała zaświadczać o wolności i liberalizmie socjalistycznej władzy. Stąd więc nakłady na kulturę pozostały nadal domeną Państwa. W literaturze odwołującej się do intelektu, bo posługującej się słowem, plastyce, odwołującej się do widzialnego, bo posługującej się kształtem, bryłą i kolorem, a zwłaszcza w filmie posługującemu się jednym i drugim, i odwołującym się do obu sfer – cenzura miała ciągle jednak spore pole do popisu. Jej liberalizm dotyczył wprawdzie muzyki, ale nie muzyków. Zwłaszcza, jeśli ci podejmowali działalność polityczną, traktowaną przez władze jako antyustrojowa.

Ze szczególną uwagą przyglądano się emigrantom. Nazwisko Romana Palestra na długie lata znikło z życia publicznego, ponieważ kompozytor w 1954 r. podjął pracę w Monachium jako lektor rozgłośni radia „Wolna Europa”, które uważano za jednego z głównych wrogów ideologicznych. Radio to demaskowało bezprawie w Polsce, a także informowało o wydarzeniach, które władze pragnęłyby ukryć itp..

Podobnie było z Andrzejem Panufnikiem, który wyjechał z Polski w 1954 r. Narażać się władzom zaczęli się z biegiem lat i inni, którzy choć nie wyemigrowali, jak Zygmunt Mycielski i Stefan Kisielewski, ośmielali mieć w wielu sprawach inne niż one zdanie lub protestowali przeciw posunięciom politycznym. Z muzyką przez nich tworzoną nie miało to jednak nic wspólnego, chodziło jedynie o demonstrowanie postawy etyczno-moralnej, nie popierającej działań władz. Radykalizacja tych postaw postępowała w miarę rozwoju wydarzeń politycznych tego czasu.

Już na samym początku tego okresu powstały co najmniej dwa utwory uznane za wyraz hołdu złożonego uczestnikom budapeszteńskiego powstania i emanację postawy antysowieckiej. Była to pięcioczęściowa *Hungaria* (1956) Artura Malawskiego, której pierwsze ogniwo zatytułowane *Allegro barbaro*[24] sugerowało eufemistycznie *hommage* dla Béli Bartóka, którego pamięci otwarcie została zadedykowana *Muzyka żałobna* (1958) Witolda Lutosławskiego. Wprawdzie sam Lutosławski odżegnywał się wielokrotnie od politycznej egzegezy[25], ale nawet ponad ćwierć wielu później pewną spóźnioną karierę zrobiła efektowna parantela analityczno-numerologiczna, doszukująca się w inicjałach węgierskiego kompozytora oraz dacie 1956 praźródeł dźwiękowych tego utworu[26]. Bulwersujące opinię publiczną wypadki polityczne (1968, 1970, 1976) nie doczekały się ewidentnych i jednoznacznych reakcji kompozytorskich.

Czynnikiem, który zapoczątkował krystalizowanie – postaw z biegiem czasu – o charakterze coraz bardziej opozycyjnym, stały się wydarzenia marcowe 1968 r., a wkrótce potem także wkroczenie wojsk Układu Warszawskiego, w tym, niestety

i polskich, do Czechosłowacji. Apel Rafaela Kubelika o bojkotowanie występów w krajach, które uczestniczyły w tym wydarzeniu, trafił w świecie na podatny grunt. W muzyce polskiej miało to dwie najważniejsze konsekwencje. Duża część uczestników: wykonawców i kompozytorów, gości i obserwatorów XII „Warszawskiej Jesieni" połączonej z XLII światowymi Dniami Muzyki SIMC odmówiła przyjazdu do Warszawy. Cenzura natychmiast wprowadziła „zapis" na ich nazwiska (czyli zakaz publikowania jakichkolwiek informacji, a nawet wymieniania samego nazwiska). Program festiwalu jednak załamał się: z 14 koncertów odwołano w całości 5, w zaplanowanym kształcie odbyło się 5 (m.in. koncert Orkiestry Kameralnej z Sofii i Państwowej Orkiestry ZSRR pod dyrekcją Eugeniusza Swietłanowa), wszystkie pozostałe miały daleko idące zmiany repertuarowe, a przede wszystkim wykonawcze. W tym samym czasie Zygmunt Mycielski opublikował w paryskiej „Kulturze" *List otwarty do muzyków czeskich i słowackich*[27], który był nie tylko wyrazem protestu przeciwko dławieniu demokracji w ościennym kraju przez obce siły, ale także *sui generis* próbą ekspiacji. Oczywiście reakcja władz była szybka i typowa. Zygmunt Mycielski, który już po wydarzeniach marcowych stracił posadę redaktora naczelnego „Ruchu Muzycznego"[28], otrzymał teraz na kilka lat odmowę uzyskiwania paszportu na wyjazdy zagraniczne, a ponadto jego nazwisko zostało wykreślone z życia publicznego, czego jednym z przejawów było wycofanie biogramu kompozytora z wydawanej wówczas *Małej Encyklopedii Muzyki* PWN[29].

Stefan Kisielewski, przez pierwsze lata powojenne, jedyny „oficjalny” przeciwnik realizmu socjalistycznego w sztuce, w latach siedemdziesiątych staje się „oficjalnym” opozycjonistą i zaczyna współpracę z pismami wydawanymi w II obiegu (są to m.in.: „Zapis”, „Głos”, „Puls” i „Res Publica”); jest to wszakże działalność publicystyczna. Jako kompozytor pozostaje wierny ideałom neoklasycznym, choć i on unowocześnia kolorystyczno-harmoniczny wizerunek swojej muzyki. Nie wykazuje ona wszakże żadnych związków z niemuzycznymi zainteresowaniami jej autora.

Na reakcje kompozytorów na sytuację polityczną trzeba było jeszcze poczekać kilka lat.

Zapisy cenzorskie na twórczość Panufnika i Palestra udało się wskutek interwencji ZKP znieść dopiero w 1977 roku: na „Warszawskiej Jesieni” wykonano wówczas *Universal Prayer* Panufnika: był to debiut kompozytora na festiwalu. Dwa lata później w jego programie znalazł się *Koncert altówkowy* Romana Palestra: był to drugi utwór tego autora w programie „Warszawskiej Jesieni” – w 21 lat po „odwilżowym” wykonaniu jego *IV Symfonii*... Na *Katyń Epitaph* zapisu oczywiście z przyczyn politycznych nie zniesiono aż do końca istnienia cenzury czyli Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, to jest do czerwca 1990 r. Notabene pozadebitowa „NOW-a” opublikowała w 1977 r. *Z księgi zapisów GUKPPiW*[30], co wprawdzie wzbudziło czujność władz i spowodowało zaostrzenie nie tylko kontroli prasy, ale i opozycjonistów, granic, zezwoleń na wyjazdy zagraniczne itd., jednak dla czytelników była to literatura sensacyjna, pokazująca bez ogródek to, co działo się za

drzwiami instytucji, której oficjalnie prawie nie było[31], a której zadaniem było utrzymywanie społeczeństwa w niewiedzy o ogromnej ilości tematów, przeważnie politycznych, ale też gospodarczych i kulturowych.

Propaganda od 1956 r. nie wtrącała się zasadniczo w sprawy estetyki i warsztatu kompozytorskiego. Zapewne dzięki temu muzyka polska osiągnęła międzynarodowy sukces i zainteresowanie tak zwaną „szkołą polską", czyli nurtem sonorystycznym. Nie oznacza to jednak braku reakcji ze strony kompozytorów na wydarzenia pozaartystyczne. Z wyjątkiem Stefana Kisielewskiego nie uczestniczyli oni jednak pierwotnie w działalności opozycyjnej, nie podpisywali protestów, ani nie angażowali się w podziemną edukacją. Niektóre utwory wszakże wskazywały na antyustrojowe poglądy swych autorów. Do nich można zaliczyć *Motet* (1975) Szabolcsa Esztényi'ego, *dorikos*[32] (1977) Krzysztofa Knittla, *9 Fraszek Stanisława Leca* (1979) Krzysztofa Meyera[33], swoisty odpowiednik *Antyformalistycznego Rajoka* (1957) Dymitra Szostakowicza, a także *Muzykę opadających liści* (1980) Pawła Buczyńskiego, cytującą (np. w t. 62-66) fragmenty refrenu symbolicznej dla okresu międzywojennego pieśni *Pierwsza Brygada*, w PRL zakazanej przez cenzurę.

Okres względnej swobody wypowiedzi, osiągnięty po sierpniowych strajkach lata 1980, a przed wprowadzeniem stanu wojennego, *500 dni „Solidarności"*, jak nazwał go Andrzej Paczkowski[34], zaowocował błyskawicznym postawieniem co najmniej dwóch ważnych pomników: w Gdańsku Poległych w Grudniu 1970 r. i w Poznaniu – Poznańskiego Czerwca 1956 r.

Muzykę na ich odsłonięcie skomponowali: Krzysztof Penderecki[35] (Gdańsk, 1980) i Lidia Zielińska[36] (Poznań, 1981).

Krzysztof Knittel, fot. Paweł Kwiek

Katalizatorem zachowań i polaryzacji postaw stała się działalność KOR, szczególnie po wprowadzeniu stanu wojennego. Symbolika w polskim życiu społeczno-politycznym zawsze miała znaczenie. Podobnie jak „odwilżowy" wiec na warszawskim placu Defilad w 1956 r. odbył się dokładnie podczas trwania jednego z koncertów pierwszej „Warszawskiej Jesieni", tak wprowadzenie stanu wojennego odbyło się dokładnie podczas trwania Kongresu Kultury Polskiej, który miał intencje podsumowania minionego okresu i zasugerowania nowych postaw, celów i kierunków działania. Przez większość społeczeństwa, a z pewnością przez intelektualistów *ius militare* potraktowane zostało raczej jako *status belli*, to jest jako akt agresji ze strony władz wobec społeczeństwa, za „wojnę" z postawą liberalną, tendencjami

wolnościowymi, żądaniami wolności słowa etc. Stąd wzięła się postawa „emigracji wewnętrznej” i bojkotu propagandowego radia i telewizji.

Lidia Zielińska, fot. Anna Zielińska

Nie do końca zresztą konsekwentna i z zbiegiem czasu tracąca siłę. Kompozytorzy byli bohaterami podziemnych nagród „Solidarności" (Witold Lutosławski, Krzysztof Knittel, Zygmunt Mycielski), ich utwory mniej lub bardziej wyraźnie angażowały się politycznie. Stanisław Krupowicz w tytule swej *Music for S* (1984) ukrył dedykację dla „Solidarności"; Krzysztof Meyer w swojej *VI Symfonii* (1982) wykorzystał cytaty z *Bogurodzicy*, *Boże, coś Polskę* i *Roty*[37]; Krzysztof Baculewski w *Sonacie wiosennej*[38] (1982) i Paweł Buczyński w *Oratio MCMLXXXII* zawarli protest przeciw wprowadzeniu stanu wojennego, a Zygmunt Krauze *Piece for Orchestra No.3* (1982) – wyraźny i jednoznaczny program: *Jest to utwór o walce osamotnionego człowieka, którego historia nie jest zakończona*[39]. Czytane między wierszami deklaracje tego rodzaju miały większe znaczenie dla samych twórców i środowiska, aniżeli kogokolwiek innego. Nie miały także wpływu na jakiekolwiek decyzje administracyjne, nie mówiąc już o politycznych. Może z wyjątkiem jednej: Zarząd Główny ZKP odmówił zorganizowania w 1982 roku festiwalu „Warszawska Jesień", co tylko po części wynikało z powodu trudności organizacyjnych z powodu zawieszenia ZKP na kilka miesięcy oraz wyłączenia telefonów w pierwszym okresie stanu wojennego. Główny argument, choć nieoficjalny przecież, stanowiło jednak wyrażenie negatywnego stosunku do współpracy z władzami. Nie była to wprawdzie w środowisku kompozytorskim postawa wyłączna, lecz przeważająca.

Pojawiały się także próby jego rozbicia, wynikające z chęci skorzystania na politycznej zawierusze gwoli zrobienia kariery

artystycznej, ale ich skuteczność była niewielka[40]. Generalnie kompozytorzy mieli dość podobną opinię na temat sytuacji politycznej i nawet jeśli ktoś miał mniej odwagi niż inni, nie wyrażał głośno nadto konformistycznych czy kapitulanckich poglądów. Wprowadzenie stanu wojennego stało się czynnikiem przyspieszającym odwracanie się opinii publicznej nie tylko od entuzjazmu wobec panującego porządku politycznego, ale nawet od jego tolerowania. Witold Lutosławski, uznawany przez władze za najważniejszego przedstawiciela środowiska, od momentu wprowadzenia stanu wojennego nie uczestniczył w polskim życiu publicznym, odmawiał przyjmowania nagród i odznaczeń, a do 1988 r. nie dyrygował w Polsce koncertami.

Krzysztof Meyer, fot. Maria Gürth

W III Rzeczpospolitej sytuacja i muzyków, i muzyki, zaczęła się przedstawiać zupełnie inaczej. Z jednej strony, po likwidacji instytucji cenzury, nastał czas całkowitej swobody wypowiedzi, z drugiej jednak sztuka wypadła z zainteresowań świata polityki,

gdzie wcześniej znajdowała się w dziale „propaganda”, a co za tym idzie szybko zaczęła tracić materialne podstawy.

Wprowadzono zakaz finansowania z budżetu państwowego wszelkich związków i stowarzyszeń twórczych, co spowodowało upadek wielu z nich. Zlikwidowano Orkiestrę Polskiego Radia w Krakowie, a także wiele zespołów amatorskich i ludowych. SPAM i PTMW musiały znacznie ograniczyć działalność, a ZKP był przez pewien czas w ogóle zagrożony w swym istnieniu. Nie ma więc żadnej pewności, że instytucja artystyczna, która osiągnęła sukces, będzie mogła liczyć permanentnie na opiekę państwa. Pomimo tego udało się wybudować nowe gmachy oper w Bydgoszczy, akademii muzycznych w Katowicach, Poznaniu czy Gdańsku, a także rozpocząć budowę opery i filharmonii w Białymstoku. Dyrekcje tych instytucji przestały bowiem liczyć na subwencje rządowe, a zaczęły starania na własną rękę. Działania menadżerskie i marketingowe w instytucjach artystycznych stały się ich codziennością.

Sytuacja artystów, w tym także kompozytorów zaczęła się zmieniać. Upadło wiele inicjatyw kulturalnych, ponieważ zabrakło dotychczasowego źródła finansowania, a nowych jeszcze nie znaleziono. Środowiska artystyczne zaczęły organizować swą aktywność na nowo. Próbowano szukać sponsorów, zrazu wśród instytucji państwowych jak agendy rządowe, potem także wśród innych, jak banki, a także w urzędach miejskich i samorządach lokalnych. Część aktorów zrezygnowała z uprawiania zawodu, przerzucając się na prowadzenie restauracji, firm winiarskich czy menadżerskich. Kilku aktorów, jak Krystyna Janda czy Emilian Kamiński podjęli ryzyko i trud otwarcia własnych, prywatnych

teatrów[41]. Wśród kompozytorów sytuacja była nieco inna. Część z nich zatrudniła się w szkolnictwie muzycznym różnych stopni, część znalazła odbiorców w świątyniach i na festiwalach muzyki religijnej. Paradoksalnie zresztą kilku z nich, związanych w okresie *ancien régime'u* z przewodnią siłą narodu czyli PZPR, po utracie oparcia instytucjonalno-ideologicznego, zmieniło radykalnie poglądy i działalność, zwracając się w stronę Kościoła i stając twórcami muzyki religijnej.

Kultura wysoka musiała się przestawić także na inny sposób funkcjonowania w biegu społecznym. Systematycznie zaczęła wzrastać rola kultury masowej, jako stosunkowo łatwo osiągalnej i mogącej stanowić źródło dochodu. To spostrzeżenie legło u podstaw daleko idących zmian w jej funkcjonowaniu (i dotowaniu). Okazało się szybko, że prosty dostęp za pośrednictwem coraz bogatszej sieci stacji telewizyjnych oraz żywiołowo rozwijającego się internetu zrewolucjonizował ją samą. Kultura masowa stała się jeszcze bardziej masowa. Jednocześnie zaś kultura elitarna stała jeszcze bardziej elitarna. *Przeobrażone społeczeństwo wykształciło jednak swoje elity, które domagają się również elitarnej sztuki. Elity można znaleźć tak wśród grup, które określamy jako tradycyjne, jak i wśród grup nielicznej już, ale istniejącej nadal awangardy. Można je znaleźć wręcz na pograniczu tego, co nazywamy kulturą masową. We wszystkich tych wypadkach elitaryzm jest jednak dziś zjawiskiem rzadkim, manifestuje przede wszystkim nostalgię za istnieniem tego fenomenu społecznego, a nie sam jego byt. Dla współczesnej nam kultury znamienne jest współistnienie tego, co maksymalnie strywializowane, najczęściej w wyniku intensywnej komercjalizacji*

i „medializacji”, z tym, co wyjątkowe. Niemniej jednak określony adres społeczny, czy to elitarny, czy masowy, nie decyduje o randze sztuki, ani tym bardziej o jej sukcesie[42].

---

[7] Oto próbka z początku lat sześćdziesiątych. „Pytanie: – Co by było, gdyby nie było Związku Radzieckiego? Odpowiedź: – wszystko”.

[8] Gwoli przypomnienia: portrety dostojników partyjnych, rządowych lub klasyków marksizmu-leninizmu, musiały wisieć we wszystkich reprezentacyjnych salach urzędów i instytucji.

[9] Plakaty z portretem wodza rewolucji i hasłem „Lenin w Październiku” zaopatrywano w dopisek „a koty w marcu”, plakaty więc trzeba było zrywać, a nakład zniszczyć.

[10] Michał Zoszczenko. *Opowiadania o Leninie*. Przekład Adam Galis. „Nasza Księgarnia”. Warszawa 1970

[11] Znalazło ono swoje odzwierciedlenie na przykład w środowisku taternickim, gdzie zaczęto wówczas używać nazwy Pik Gomułki. Chodziło o szczyt w Tatrach Zachodnich – Ciemniak...!

[12] Stefan Śledziński /red./. *Mała Encyklopedia Muzyki*. PWN. Warszawa 1968

[13] Akcja sił porządkowych została przez rektora UW Zygmunta Rybickiego skoordynowana z zakończeniem manifestacji. Stąd więc Krakowskie Przedmieście od Królewskiej do pomnika Kopernika stało się miejscem bicia przez milicję i jej oddziały specjalne opuszczających campus uniwersytecki studentów specjalnymi długimi pałkami, łapanek i wywożenia ich

milicyjnymi samochodami. Takie też było źródło przeróbek rozwinięcia skrótów nazw: MO (Milicja Obywatelska) – miało znaczyć *Mogą Obić*, ORMO (Ochotnicza Rezerwa MO) – *Oni Również Mogą Obić*, a ZOMO (Zmotoryzowane Odwody MO) – *Zwłaszcza Oni Mogą Obić*...

[14] Należy przypomnieć, że od II wojny światowej do 1990 roku na terenie Polski stacjonowały wojska sowieckie, rozlokowane w wielu garnizonach, głównie, choć nie tylko, na terenach Ziem Odzyskanych, jak nazywano Mazury, Pomorze i Dolny Śląsk.

[15] Jak wówczas mawiano: Czech i Rus się martwią, że Lech się Wałęsa...!

[16] Paliwo dieslowskie do prawie wyłącznie państwowych samochodów ciężarowych i ciągników rolniczych pozostało niereglamentowane. Samochodów osobowych z silnikami wysokoprężnymi, zwłaszcza prywatnych, było wówczas niewiele, więc władze nie widziały zagrożenia w ich swobodniejszym poruszaniu się.

[17] Zob. Frydrych Major Waldemar. *Pomarańczowa Alternatywa. Rewolucja krasnoludków.* Fundacja Pomarańczowa Alternatywa 2008.

[18] Oto kilka absurdalnych, pure-nonsensowych haseł „Pomarańczowej Alternatywy": *Uwolnić ryby z puszek!* Albo: *Obywatelu! Pomóż milicji: pobij się sam!* Pomarańczowa Alternatywa kpiła z polityki i jej frazeologii. Czołg z tekturowych pudełek nosił napis *Rudy 102* i hasło: *Układ Warszawski Awangardą Pokoju*. Uczestniczący w akcji studenci mieli na T-shirtach po jednej literze i ustawiali się tworząc hasło *Precz z upałami*, przy czym litera „u" ciągle się gdzieś zawieruszała. To

była kontynuacja tradycji krakowskich juwenaliów i w ogóle studenckich kawałów. W połowie lat siedemdziesiątych po krakowskim Rynku wielki ubrany na czerwono student bił batem małego ubranego na biało, który krzyczał: – *jak ja kocham Związek Radziecki*; albo inny nosił koszulkę z napisem na piersiach: – *Nie lubię ruskich*, a na plecach: – *pierogów*... W początku roku 1982, kiedy odblokowano już telefony, studenci jednego z akademików umówili się, że będą przez telefon ciągle opowiadać, że coś się w nim wydarzy określonego dnia o 9 wieczór. I nie pomylili się. Chwilę przed oznaczoną godziną akademik obstawiło ZOMO. Wtedy otwarły się wszystkie okna i rozpoczął śpiew: – *Umówiłem się z nią na dziewiątą...!* Był to cytat z popularnej piosenki Henryka Warsa, którą w przedwojennym filmie *Piętro wyżej* śpiewał Eugeniusz Bodo.

[19] Gwoli odniesienia się do historii: I RP to okres w dziejach państwowości polskiej od 1569 r. (Unia Lubelska) do 1795 r. (III rozbiór) i II RP to okres od roku 1918 (odzyskanie niepodległości) do r. 1945 (Konferencja w Jałcie) i III RP – od 1989 r.

[20] Aleksander Zinowiew. *Homo sovieticus*. London 1982

[21] Józef Tischner. *Etyka solidarności i Homo sovieticus*. Społeczny Instytut Wydawniczy Znak. Kraków 1992

[22] Teresa Torańska. *Oni*. „Przedświt". Warszawa 1985.

[23] Andriej Żdanow, członek Biura Politycznego WKP(6), wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików), twórca ideologicznej presji i kontroli artystów i twórców kultury w ZSRR (tzw „żdanowszczycy"). Politykę tę przejęły po III wojnie Światowej wszystkie satelitarne wobec ZSRR państwa.

[24] Aluzja do utworu fortepianowego Béli Bartóka pod takim tytułem.

[25] Zob. Danuta Gwizdalanka, Krzysztof Meyer. *Lutosławski. Droga do dojrzałości* PWM. Kraków 2003, s. 330-331

[26] Krystyna Tarnawska-Kaczorowska. *Muzyka żałobna na orkiestrę smyczkową Witolda Lutosławskiego*. W: *Witold Lutosławski. Prezentacje. Interpretacje. Konfrontacje. Materiały z sympozjum poświęconego twórczości Witolda Lutosławskiego.* ZKP. Warszawa 1985, s. 83-85

[27] Zygmunt Mycielski. *List otwarty do muzyków czeskich i słowackich*. „Kultura". Paryż, IX 1968

[28] Redakcję „Ruchu Muzycznego" objął wówczas Ludwik Erhardt, który na tym stanowisku wytrwał do r. 2008.

[29] *Mała Encyklopedia Muzyki* PWN, op. cit.

[30] *Z Księgi zapisów GUKPPiW*. Niezależna Oficyna Wydawnicza NOW. Warszawa 1977. Następne wydania w II obiegu nosiły tytuł *Czarna Księga cenzury*. Był to przedruk fragmentów wydania angielskiego: Tomasz Strzyżewski. *Czarna księga cenzury PRL*. Tom 1-2. Wydawnictwo Aneks. Londyn 1977

[31] Zob. Stefan Kisielewski. *Dzienniki*. Wydawnictwo „Iskry". Warszawa 2001, s. 924

[32] Krzysztof Knittel powołuje się na słowa Antoniego Kępińskiego: *Urojenie polega na dokonaniu jednoznacznego wyboru: przyjmując jeden obraz świata, odrzuca się, a w każdym razie znacznie osłabia obraz przeciwstawny*. W: Książka programowa XXI Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień". Warszawa 1977, s. 183

[33] Zob. Thomas Weselmann. *Musica incrostata*. *Szkice o muzyce Krzysztofa Meyera* Przekład: Danuta Gwizdalanka. Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Poznań 2003, s. 95-96

[34] Zob. *Polska na przestrzeni wieków*. Henryk Samsonowicz, Andrzej Wyczański, Janusz Tazbir, Jacek Staszewski, Tomasz Kizwalter, Tomasz Nałęcz, Andrzej Paczkowski, Andrzej Chwalba. Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa 2007.

[35] Była to *Lacrimosa* na sopran, chór i orkiestrę, włączona następne do *Polskiego requiem*.

[36] Było to *Epitafium Pamięci Czerwca 1956 r.* na orkiestrę

[37] Zob. nota odautorska o tym utworze w: Książka programowa XXVII Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień'. Warszawa 1984, s. 193

[38] Zob. nota odautorska o tym utworze w: XIV Festiwal Polskiej Muzyki Współczesnej. Wrocław, s. 78

[39] Książka programowa XXVII Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień'. Warszawa 1984, s. 162

[40] Powstała wówczas Grupa „Modus" (Stanisław Skoczyński – perkusista, Mariusz Stowpiec – muzykolog i Marcin Błażewicz – kompozytor), która usiłowała przejąć „rząd dusz", szczególnie wśród przedstawicieli młodszego pokolenia kompozytorów. W opublikowanej w 1983 r. ulotce nie wyrażała ona poglądów politycznych, lecz społeczno-organizacyjne, nacechowane niechęcią do działań ZKP i SPAM oraz zarzucające sabotowanie kultury muzycznej większości instytucji muzycznych, jak ZKP, „Warszawska Jesień", radio i telewizja (wówczas wyłącznie

państwowe), wydawnictwa, filharmonie etc.. Jednakże ogólnikowość zarzutów, i brak konkretnego programu, a także niefortunność okoliczności politycznych, historycznych i społecznych na publikowanie podobnych zarzutów i podejmowania tego rodzaju inicjatyw odebrały inicjatorom wiarygodność. Stąd też niewielki rezonans inicjatywy.

[41] W Warszawie Krystyna Janda prowadzi dwa teatry (w dawnych kinach): Polonia i Och-teatr, Emilian Kamiński otworzył Teatr Kamienica, Michał Żebrowski – Teatr 6. piętro (w Pałacu Kultury i Nauki), Anna Gornostaj – Teatr Capitol etc. Podobnie w Łodzi powstał prywatny Teatr Mały, w Rzeszowie – Teatr Przedmieście, w Zielonej Górze – Teatr Trójkąt.

[42] Anna Czekanowska. *Czy powrót do stanu łaski jest możliwy?* W: *Muzyka wobec tradycji. Idee – dzieło – recepcja.* Red. Szymon Paczkowski. Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa 2004, s. 67

Część druga
TWÓRCZOŚĆ ARTYSTYCZNA

II. PÓŹNY MODERNIZM. TECHNIKI POSTSONORYSTYCZNE

Sonorystyka[43], która dominowała w muzyce polskiej lat 60-70, nie była jedyną przeciwwagą dla technik wywodzących się z dodekafonii i serializmu. Co prawda w Polsce wszyscy ci kompozytorzy, którzy nie byli wystarczająco „nowocześni”, bo nie do końca akceptowali klastery, aleatoryzm i sonorystyczne kształtowanie materii dźwiękowej albo nie odważali się prezentować swej dawniejszej twórczości[44] albo próbowali bardziej lub mniej udanego flirtu z innym światem. Stwarzało to dość kuriozalną sytuację presji awangardy, choć w zasadzie nikt nie podpisałby się wówczas pod takim sformułowaniem. Nie tylko dlatego, że owa presja była do połowy lat siedemdziesiątych niezauważalna z racji niewątpliwej atrakcyjności technik sonorystycznych i wielkiego do nich entuzjazmu, nawet w środowiskach akademickich, wydawałoby się z natury swej konserwatywnych. Inna rzecz, że w tym czasie mieliśmy do czynienia z prawdziwą inwazją tego nurtu, wszechobecnego

w życiu festiwali muzyki współczesnej w Polsce (bo tylko one były *de facto* miejscem jej wykonywania). W sposób naturalny wkroczyła ona także do Państwowych Wyższych Szkół Muzycznych. Z lat studenckich autor tych słów pamięta, że kompozytor, który nie chciał korzystać z tego nowo-odkrywanego arsenału środków i nie uczestniczył w poszukiwaniach nowych efektów artykulacyjnych i tego typu nowych środków wyrazu – z własnej woli stawiał się na uboczu głównego nurtu, zaś jego twórczość nie określano wprawdzie mianem *paseistycznej*, ale traktowano dość protekcjonalnie, nie zważając, czy przypadkiem nie niesie ona ze sobą chociażby wartości w postaci dobrego rzemiosła. To spostrzeżenie należało uczynić na własny użytek już po skończeniu studiów, kiedy okazało się nagle, że sonoryzm wyczerpał się całkowicie lub prawie i trzeba szukać innych rozwiązań artystycznych. Zresztą walor rzemiosła kompozytorskiego został wówczas zdecydowanie przyćmiony przez wynalazczość kolorystyczną i artykulacyjną, a samo rzemiosło wydawało się reliktem z przeszłości, nieodległej czasowo, ale zamierzchłej stylistycznie. Powrót znaczenia warsztatu przyniósł dopiero po dziesięcioleciu postmodernizm ze swoimi historycznymi zainteresowaniami i skłonnościami.

1. Konstruktywizm – geometryzm. Symetria jako wzór i inspiracja

Termin „konstruktywizm” powstał na gruncie sztuk pięknych w połowie drugiej dekady XX wieku i stanowił jedną z konsekwencji ruchu futurystycznego. Postulowano wówczas wykorzystywanie nowoczesnych technologii i środków, mogących pochodzić z produkcji przemysłowej. To także spuścizna secesji, która z rzemiosła artystycznego, dopuszczającego taki punkt widzenia, uczyniła sztukę. Nie bez znaczenia było także ograniczanie środków wyrazu do prostych form geometrycznych. Tę drogę wskazał Kazimierz Malewicz (*Czarny kwadrat na białym tle*, 1913); gra kształtów była tu jednak o wiele bardziej oszczędna, niż w powstałym wcześniej kubizmie (około 1908), mieszającym często i chętnie różne środki. W dalszej perspektywie Piet Mondrian dokonał redukcji materiału malarskiego, sprowadzając go do podstawowych linii i kolorów. Tak więc droga wydawała się dość klarowna.

W muzyce podobna redukcja rozpoczęła się od miniaturyzacji form. W 1909 r. powstały *Orchesterstücke* op. 16 Arnolda Schönberga oraz *5 Stücke* op. 6 Antona Weberna, przeznaczone wprawdzie na duże, neoromantyczne składy orkiestrowe, w 1912 r. Béla Bartók zaczyna prace nad *4 Stücke* op. 12 na orkiestrę, a rok potem swoje *Stücke* pisze Alban Berg. Charakterystycznym jest to, że wszystkie te miniatury otrzymały niezobowiązujące, takie same tytuły: po prostu *Utwory* na orkiestrę. Nie nosiło to znamion deprecjacji, czy lekceważenia, lecz wskazywało chęć oderwania się od tradycji symfonii czy poematów symfonicznych. Po opublikowaniu przez Schönberga w latach dwudziestych teorii dodekafonii, technika ta stała się techniczną podstawą następnego etapu „konstruktywizacji” muzyki. W 1928 r. powstał

pierwszy „punktualistyczny” w swej fakturze utwór Antona Weberna – *Symfonia* op. 21, w 1934 r. – jego *Koncert* op. 24. Dodekafonia, która w swych próbach porządkowania i tworzenia nowej tonalności wychodziła z różnych form ekspresjonizmu[45], stała się tu zalążkiem zupełnie innych zasad funkcjonowania i budowania form muzycznych. Dominująca – także w muzyce XX wieku – tonalność dur-moll przestała w niej oddziaływać w ogóle lub prawie, tradycyjne formy instrumentalne (w rodzaju sonaty, ronda,) zanikły, podobnie praca tematyczna, myślenie w kategoriach przetworzeniowych itp. Dwunastodźwiękowy rdzeń mógł wraz ze swymi wariantami stać się szkieletem dla formy, wypełnianej różnymi barwami, motywami, punktami i liniami. Nasuwa się tu analogia z architekturą: nie tylko z projektem Władimira Tlatlina *Pomnika III Międzynarodówki* (1920), niczym ażurową wieżą Babel, ale także projektami Le Corbusiera i Bauhausu. Jednak tylko projekt Tlatlina pozostał ażurowy, jak konstrukcje Weberna, Walter Gropius zaś wprowadzał do masywnych szkieletów szkło, a więc światło, Le Corbusier wypełniał je rozmaitym materiałem – jak Schönberg...

Figury geometryczne dla malarstwa XX wieku nabrały znaczenia fundamentalnego. Kubizm w *Pannach z Awinionu* Pabla Picassa (1907) łączył się z postcézanne'owską kolorystyką i tradycyjną perspektywą, w obrazach Fernanda Légera próbował chłonąć realizm (*Miasto*, 1922), fascynując się technologicznym aspektem rzeczywistości (wpływ futuryzmu), u Pieta Mondriana uzyskał czystość abstrakcyjnych i ograniczonych zestawień barw i kształtów (*Kompozycja abstrakcyjna*, 1923). Figury

geometryczne wyparły więc z czasem i perspektywę, i figuratywność, stając się głównym nośnikiem abstrakcji.

Jeśli tym, czym perspektywa dla malarstwa – dla muzyki był system dur-moll, to niewątpliwie oderwanie się od niego stanowiło jedną ze zdobyczy XX w., choć nie do końca wyłącznie dodekafonii. Jeśli tym, czym dla sztuk plastycznych figuratywność czy realizm – dla muzyki było myślenie motywiczno-przetworzeniowe, to rezygnacja z niego stała się podstawą ideową twórczości Weberna i jego następców, a co za tym fundamentem muzyki europejskiej na kilkadziesiąt najbliższych lat.

Dodekafonia i serializm w Polsce nie cieszyły się szczególną popularnością ani wśród publiczności, ani wśród kompozytorów[46]. Sonoryzm – mniej intelektualny, a bardziej zmysłowy – stał się nurtem wiodącym. Zanim jednak jego atrakcyjność zaczęła się wyczerpywać, powstało kilka kierunków, które z czasem osiągnęły większą rolę. Pierwszym z nich jest geometryzm.

W jakimś sensie jest to analogiczna do niektórych przejawów kubizmu i konstruktywizmu fascynacja figurami geometrycznymi i zjawiskami z tej dziedziny. Znane są fascynacje Béli Bartóka symetrią, którą stosował w różnych elementach muzyki, od linii melodycznej poczynając, a na formie skończywszy. Podobnie wskutek stosowania dodekafonicznych układów zwrotnych (O – R, I – RI, O – I, R – RI) w utworach Antona Weberna (np. w fortepianowych *Wariacjach op.* 27) symetryczność przebiegów ukazuje się niekiedy w postaci czytelnej nawet dla słuchacza niekoniecznie obeznanego z zasadami konstrukcyjnymi. Wszelako przejawy te, dość częste i w twórczości XX-wiecznych

kompozytorów dotyczyły z reguły wybranych elementów muzyki lub aspektów konstrukcyjnych. Nie oddziaływały jednak w sposób bardziej kompleksowy, nie stanowiły inspiracji zasadniczej, wtapiając się w inne techniki kompozytorskie.

Najprostszym do zaobserwowania przejawem symetrii jest oczywiście budowa formalna typu ABA czy ABA , zresztą znana w muzyce od wieków. Znajdziemy ją i w muzyce polskiej końca XX w. – od *Muzyki żałobnej* (1958) Witolda Lutosławskiego począwszy, poprzez *Refren* (1965) Henryka Mikołaja Góreckiego, *Enfiando* (1970) Augustyna Blocha po *II Sonatę na skrzypce solo* (1984) Aleksandra Lasonia. Inspiracje tego rodzaju znajdujemy w innej postaci w szeregu utworów.

Dokładnie symetryczną konstrukcję formalną możemy znaleźć w czwartej, środkowej części *Musica concertante* (1958) Kazimierza Serockiego. Symetria polega tam na zastosowaniu wyłącznie zwrotnych postaci serii dodekafonicznej: I oraz RI. Daje to w efekcie odbicie lustrzane, lecz jedynie materiałowe, nie fakturalne, harmoniczne czy meliczne, bowiem elementy muzyki kształtowane są niezależnie i inaczej. Środek tej części utworu jest jednocześnie środkiem podobnego rodzaju związków symetrycznych, jakie zachodzą pomiędzy I a VII, II a VI oraz III a V częścią utworu. Wprawdzie podczas słuchania utworu da się zauważyć jedynie ich względne podobieństwo[47], można jednak orzec, że cała *Musica concertante* jest w pewnym sensie konstrukcją symetryczną.

W *Muzyce na taśmę magnetofonową i obój solo* (1965) Andrzeja Dobrowolskiego pierwsze i ostatnie dźwięki partii taśmy to postać oryginalna i jej dokładny przebieg wsteczny (R). Symetryczność ta

jest dość trudna do usłyszenia, ale konstrukcyjnie dobrze zauważalna. Dodajmy, że partia oboju jest ściśle dodekafoniczna, a więc obecność w niej układów zwrotnych jest oczywista. W partyturze znajdujemy ponadto reminiscencje czysto geometrycznych pomysłów notacyjnych, zwłaszcza w partii taśmy. Wynika to głównie z braku jakiegokolwiek standaryzowanego systemu zapisu muzyki elektroakustycznej. W związku z tym przeważa utylitarna (dla „czytelnika") notacja o charakterze geometryzowanego, a więc prostego w lekturze wyciągu, ułatwiającego orientację w przestrzeni muzycznej.

Ów geometryzm w zapisie jest konsekwencją zastosowania techniki operowania płaszczyznami o różnej pojemności (wysokościowej), intensywności rytmicznej i czasie trwania. A te szczególną rolę odgrywały w muzyce elektroakustycznej właśnie. W muzyce instrumentalnej czy wokalnej ten rodzaj wzorca miał mniejsze i rzadsze zastosowanie.

Można go jednak dostrzec w *Atmosphères* (1961) György Ligetiego, gdzie szereg epizodów partytury zdradza wyraźnie graficzną inspirację sztuką *op-artu*[48]. Notacja jest bowiem tak spoista, że natężenie czerni drukowanych nut wskazuje na intensywność przebiegów rytmicznych, które układają się w geometrycznie kształtowane fazy. Iluzja *op-artu* wynika właśnie ze zróżnicowanej gęstości zadrukowanych płaszczyzn i – rzecz jasna – dotyczy wrażenia wzrokowego wynikającego z lektury. O jakimkolwiek powiązaniu z warstwą dźwiękową nie ma, oczywiście, mowy. Nie ma też żadnej filiacji z terminem *ac-art*, *acoustical art*, wprowadzonym przez Hermanna Sabbego[49],

który uważał, że powtarzalność linii analogię do powtarzalności zjawisk optycznych, leżących u podstawy *op-artu*.

Podobne zjawisko, choć nie tak intensywne w swej przejrzystości możemy odnaleźć w *Anekumenach* (1974) Barbary Buczkówny (s. 21, 22, 26, 28-29 partytury).

Wyraźnie graficzną, geometryczną inspirację zdradza wiele fragmentów utworu Zbigniewa Rudzińskiego *Trytony* (1980), przeznaczonego na sekstet perkusyjny. Takty 1 i 3 utworu (pełniące w nim rodzaj refrenu) są symetrycznie ukształtowane względem siebie. Jest to jednak innego rodzaju symetria, ponieważ jej oś przebiega poziomo, pomiędzy obydwoma taktami, jeśli umieścimy je dokładnie jeden pod drugim. Wyjątek stanowi trzecia i czwarta linia, które, oprócz zamiany miejscami, mają pionową oś symetrii ulokowaną pomiędzy poziomym zestawieniem obu taktów. Takty 23-26 wskazują na symetrię osiową w kształtowaniu nawarstwiania perkusyjnych wielodźwięków. Ponadto w partyturze nietrudno spostrzec wiele układów symetrycznych prostych (np. t. 137-139) lub ukośnych (np. t. 122-123 lub 127-128) w kształtowaniu przebiegów rytmiczno-dynamicznych oraz rytmów nieodwracalnych w poszczególnych partiach instrumentalnych. Jednak większość tych zjawisk dotyczy wyłącznie sfery konstrukcyjnej i nie przenosi się na brzmieniową i percepcyjną. W utworze tym mamy rozwinięcie pomysłów tego samego rodzaju, zastosowanych wcześniej w innym perkusyjnym utworze – *Campanelli* (1977). Już sam jego początek skonstruowany został w lustrzanym odbiciu (oś znajduje się w t. 6), a i później nietrudno znaleźć epizody graficznie symetryczne i zbliżone do zastosowanych w *Trytonach*.

Ale zauważmy i inne zastosowanie symetrii, nie tak oczywiste, zewnętrzne, lecz również niedostrzegalne w doświadczeniu percepcyjnym.

W wielu kompozycjach, których początki leżą jeszcze w technice serialnej, podobnie, jak w przypadku wspomnianej *Musica concertante* Kazimierza Serockiego, można znaleźć wyraźniejsze epizody symetryczne. W *Trenie ofiarom Hiroszimy* (1961) Krzysztofa Pendereckiego w t. 30-55 mamy 12-głosową konstrukcję i jej lustrzane odbicie z zamianą głosów (najwyższy na najniższy itd.) w I grupie orkiestrowej, w t. 52-57 analogiczny zestaw w II grupie i w t. 54-59 w III grupie. Oczywiście jest to zabieg czysto konstrukcyjny, tym bardziej, że grupa I i II prowadzą kanon w inwersji, a grupa III dołącza się ze skróconym przebiegiem tej inwersji[50]. W tym samym utworze widzimy jeszcze dwa inne zastosowania symetrii. Jedno, w t. 6-9, gdzie wzory efektów perkusyjnych do repetowania zachowują wobec siebie symetrię: oś przebiega jednak poziomo pomiędzy altówkami a wiolonczelami (t. 6) oraz pomiędzy skrzypcami a kontrabasami (t. 7). Drugie, w t. 18, polega na wprowadzeniu rozszerzających się naprzemiennie w górę i w dół klasterów ćwierćtonowych w poszczególnych grupach instrumentów, zaś sama forma graficzna tego zjawiska o wyraźnie geometrycznej inspiracji ujęta jest w kształt trójkątów. Nieco inaczej wykorzystuje zjawiska geometryczne i symetrię Bogusław Schaeffer. W jego licznych utworach fortepianowych znajdziemy je wielokrotnie, co najczęściej wynika z zastosowania zwrotnych układów serialnych. Tak więc np. *Studium poliwersjonalne* (1958) w samym zapisie jest już formą symetryczną, ponieważ w połowie utworu (między

t. 9 a 10) przebiega pionowa oś zwierciadlanego odbicia, podobnie w *Studium poliformalnym* (1959), lustro znajduje się w połowie t. 13. Jednak sama symetria nie jest wystarczająca dla osiągania pożądanych rezultatów dźwiękowych. W utworze *Romuald Traugutt (harmonie i kontrapunkty II,* na orkiestrę (1976) środkowy epizod (t. 55-94) przeznaczony wyłącznie dla orkiestry smyczkowej wykorzystuje falę kanonów. Rozpoczyna się ona od klasteru, z którego wyłaniają się poszczególne linie: najpierw 3-głosowy kanon w kontrabasach (głównie tremola i glissanda), tuż zaraz po nim 5-głosowy w II skrzypcach o charakterze diminucji (materiał wszelako jest inny), następnie 5-głosowy kanon w altówkach, nieco indyferentny na tle pulsującej faktury, po nim 10-głosowy kanon w I skrzypcach o najbardziej rozproszonym materiale i na końcu 4-głosowy kanon w wiolonczelach. Jednak wejścia kanonów we wszystkich instrumentach oprócz kontrabasów poprzedzone są swoistą *massa tabulettae*, niecharakterystycznym materiałem, złożonym z quasi-kanonicznych ruchów współbrzmień kwartowych, składających się łącznie na klaster. W ten sposób polifoniczność tego epizodu zaciera się, a na plan pierwszy wychodzą plamy barwne. Symetria, którą nietrudno zauważyć (s. 10 i 11 partytury), dotyczy w zasadzie wyłącznie I skrzypiec, których wejścia kształtuje rysunek trójkąta równoramiennego; w sferze dźwiękowej przekłada się na topofoniczność kanonu, który od zewnątrz grupy przesuwa się ku jej środkowi. Zjawisko to byłoby, być może dostrzegalne, gdyby dotyczyło całej grupy smyczków, bądź też, gdyby I skrzypce zostały tu same; najwyraźniej kompozytorowi zależało, aby ten aspekt ukryć przed słuchaczem,

a pozostawić go jedynie dla świadomości analitycznej. Ten zresztą wzgląd nieobcy jest przecież i samemu kompozytorowi, który dał się wielokrotnie poznać jako wnikliwy teoretyk.

Jedną z pierwszych postaci symetrii rytmicznej są rytmy nieodwracalne Oliviera Messiaena: to pochodna układów zwrotnych O – R i I – RI w zastosowaniu do tego elementu muzyki. W muzyce polskiej mamy też dalsze konsekwencje traktowania rytmu jako pochodnej permutacyjnej, bądź geometrycznej.

W *Genesis op. 19*, Henryk Mikołaj Górecki stosuje wzory permutacyjne w opracowaniu zmiennych repetycyjnych modeli w cz. I. *Elementi per tre archi* (nr 16 part.)[51] oraz graficzne odwzorowania symetryczne w rysunku przebiegu rytmiczno-wysokościowego w części trzeciej cyklu, *Monodramie* (nr 4 part.) [52].

Zarówno Penderecki, jak i Górecki traktują symetrię bardziej jako element samej notacji, a więc grafiki, aniżeli ingerujący w samą narrację muzyczną. Symetria porządkuje zapis, nadając mu uzasadnienie logiczne i czytelność przebiegu. Podobnie dzieje się w *Prologues* (1964) Tomasza Sikorskiego, gdzie w wielu miejscach partytury właśnie symetryczny rysunek wydaje się inspirować przebiegi rytmiczne partii fortepianów, gdzie (jak w nr A partytury) dotyczy przebiegów rytmicznych i dynamiki, partii waltorni (tamże), gdzie dotyczy ponadto artykulacji, bądź partii dzwonów rurowych (przed nr E partytury, s. 9), gdzie wkracza także w sferę harmoniki. Podobne zjawiska dostrzec można także w *Sequenzy I* (1966) i innych, późniejszych utworach tego autora[53].

Niekiedy symetryczność przebiegów jest jedynie graficzną inspiracją, której źródło (rysunek), wydaje się oczywiste, natomiast rezultat dźwiękowy nie musi z nim mieć nic wspólnego ani w sferze kompozycyjnej, ani percepcyjnej. Z tego rodzaju zjawiskami spotykamy się często m.in. w partyturach Karlheinza Stockhausena[54].

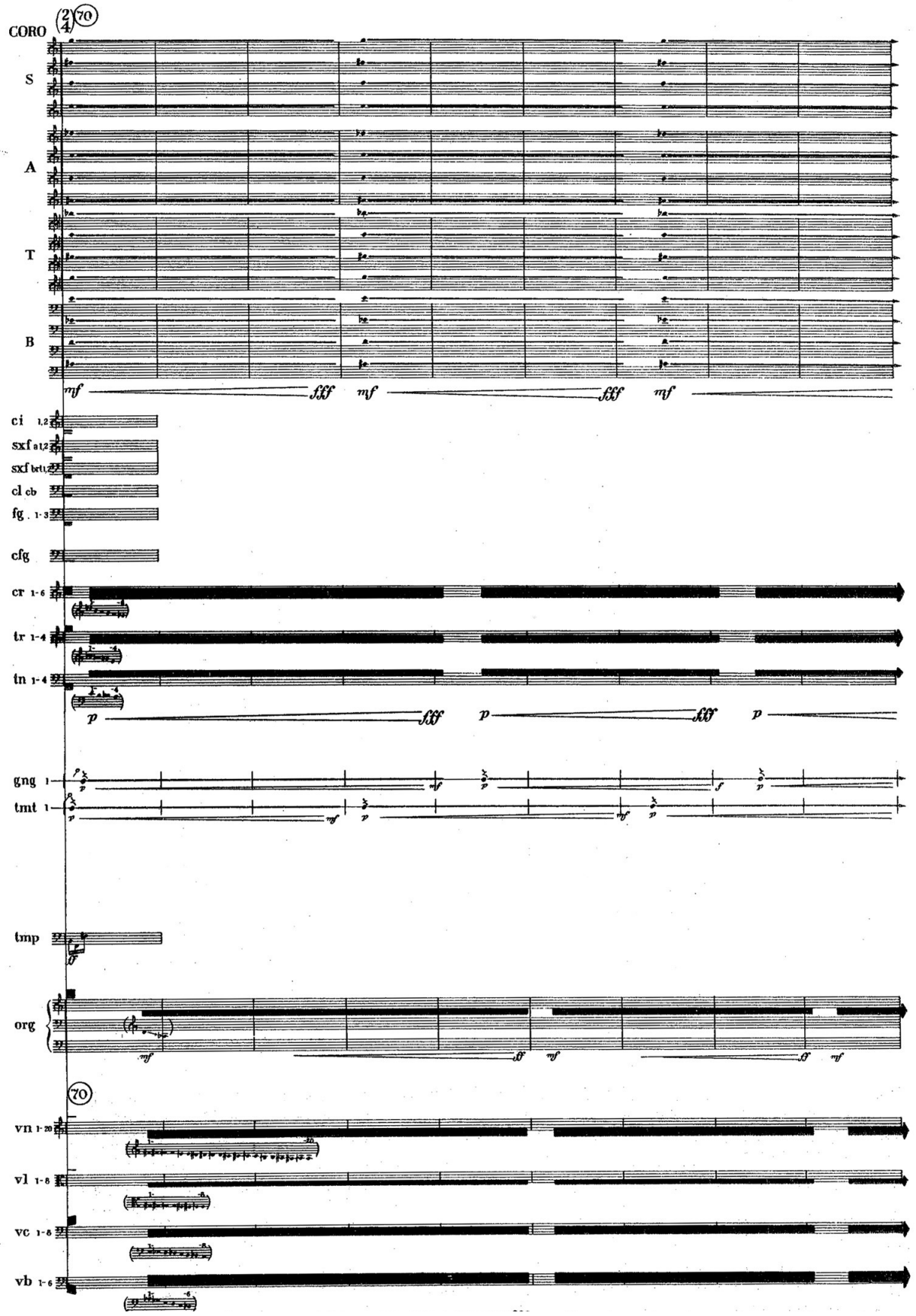
W budowie akordów oddziałuje ona w wielu powstałych w różnym czasie utworach różnych kompozytorów. Pierwszym i w dodatku bardzo wyeksploatowanym przez Bartóka i – Andrzeja Panufnika, był trójdźwięk durowo-molowy czyli zawierający tercję małą i wielką. W przedstawieniu liczbowym można go ująć jako **Σ** = 3-1-3 (**Σ** oznacza sumę interwałów w grupie w skupionym układzie wertykalnym), ale w muzyce pojawia się on często także w postaci dwóch tercji małych odległych o kwartę czystą (3-5-3); w tej postaci najczęściej stosuje go w swym systemie harmonicznym Witold Lutosławski[55].

Ale występują i inne układy: od stosunkowo prostych klasterowych czy dodekafonicznych po takie, których budowa nie jest łatwo dostrzegalna, bo poddawana różnym procesom. Już wśród sonorystycznych pomysłów brzmieniowych Krzysztofa Pendereckiego w operze *Diabły z Loudun* (1969), gdzie wśród dominujących w harmonice klasterów – zaczynają się pojawiać zjawiska szczególne. Chodzi mi o takie klastery, które wewnętrznie dzielone są innymi interwałami gwoli zakłócenia ich jednolitości dźwiękowej. I tak np. w scenie 10 II aktu (7 t. przed nr 43 partytury[56]) w partii 12-głosowego chóru klaster o szerokości g^0 – d^2 pomija dźwięki a^0, d^1, g^1 i c^2, tworząc układ symetryczny: 1-2-1-1-1-2-1-1-1-2-1-1-1-2-1, w którym osią

symetrii jest interwał e^1-f^1. Klaster ten następnie przesuwa kompozytor glissandowo, choć nieregularnie, by w nr 43 osiągnąć identyczny układ, lecz o sekundę wielką niższy. W scenie 7 III aktu tego samego dzieła (nr 70 partytury[57]) i również w partii chóru klaster o objętości $cis^1 – g^2$ pomija dźwięki: f^1, fis^1, d^2 *i* es^2, tworząc układ symetryczny: 1-1-1-3-1-1-1-1-1-1-3-1-1-1 (Przykład 1)); tu jednak osią symetrii jest dźwięk (b^1), nie zaś interwał.

1. Krzysztof Penderecki. Opera *Diabły z Loudun*. [*Die Teufel von Loudun*].

Ed. 6225 Copyright by Schott Music, Mainz – Germany, s. 192


CORO
70
S
A
T
B
mf
fff
mf
fff
mf
ci 1,2
sxf a1,2
sxf bt1,2
cl cb
fg 1-3
cfg
cr 1-6
tr 1-4
tn 1-4
p
fff
p
fff
p
gng 1
tmt 1
tmp
ff
org
mf
ff
mf
ff
mf
70
vn 1-20
vl 1-8
vc 1-8
vb 1-6

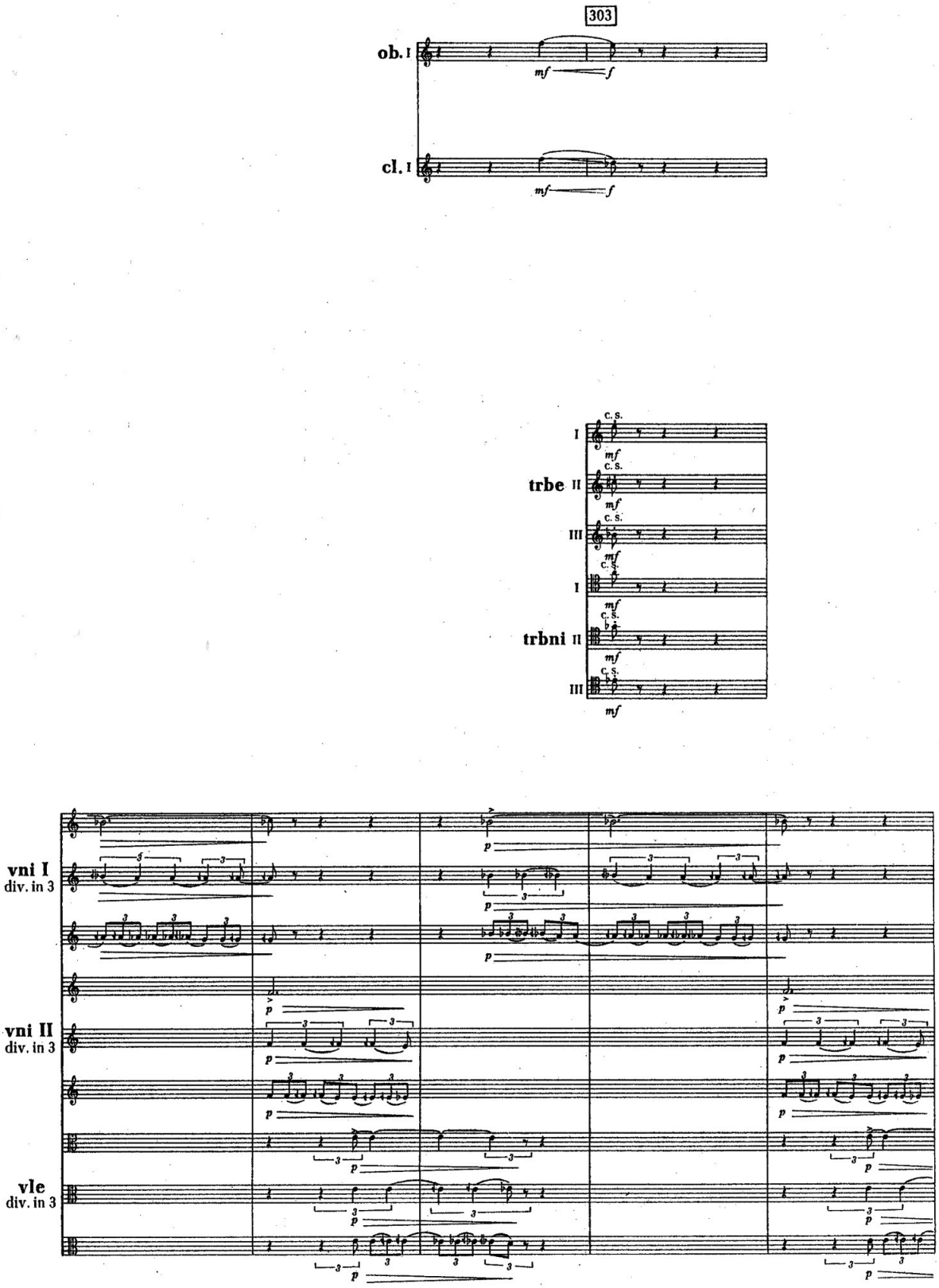
Podobnych przykładów można znaleźć więcej. Jednak przy operowaniu klasterami symetria bardziej uwidocznia się w lukach zmniejszających bezpośrednie szerokości klasterów, aniżeli w klasterach samych. W powyższym przykładzie brakujące dźwięki w całym współbrzmieniu usytuowane są symetrycznie w odległości 4 i 5 od skrajnych dźwięków. Ale w sonorystycznej twórczości Pendereckiego cechą główną harmoniki jest operowanie pasmami półtonów, niekoniecznie rozlokowanych w przestrzeni dźwiękowej według ścisłych zasad. Stąd więc i na omówione symetrycznie dzielone klastery w partii chóru nakładają się rozmaitymi wstęgami klastery instrumentalne o innych zasadach organizacji wewnętrznej.

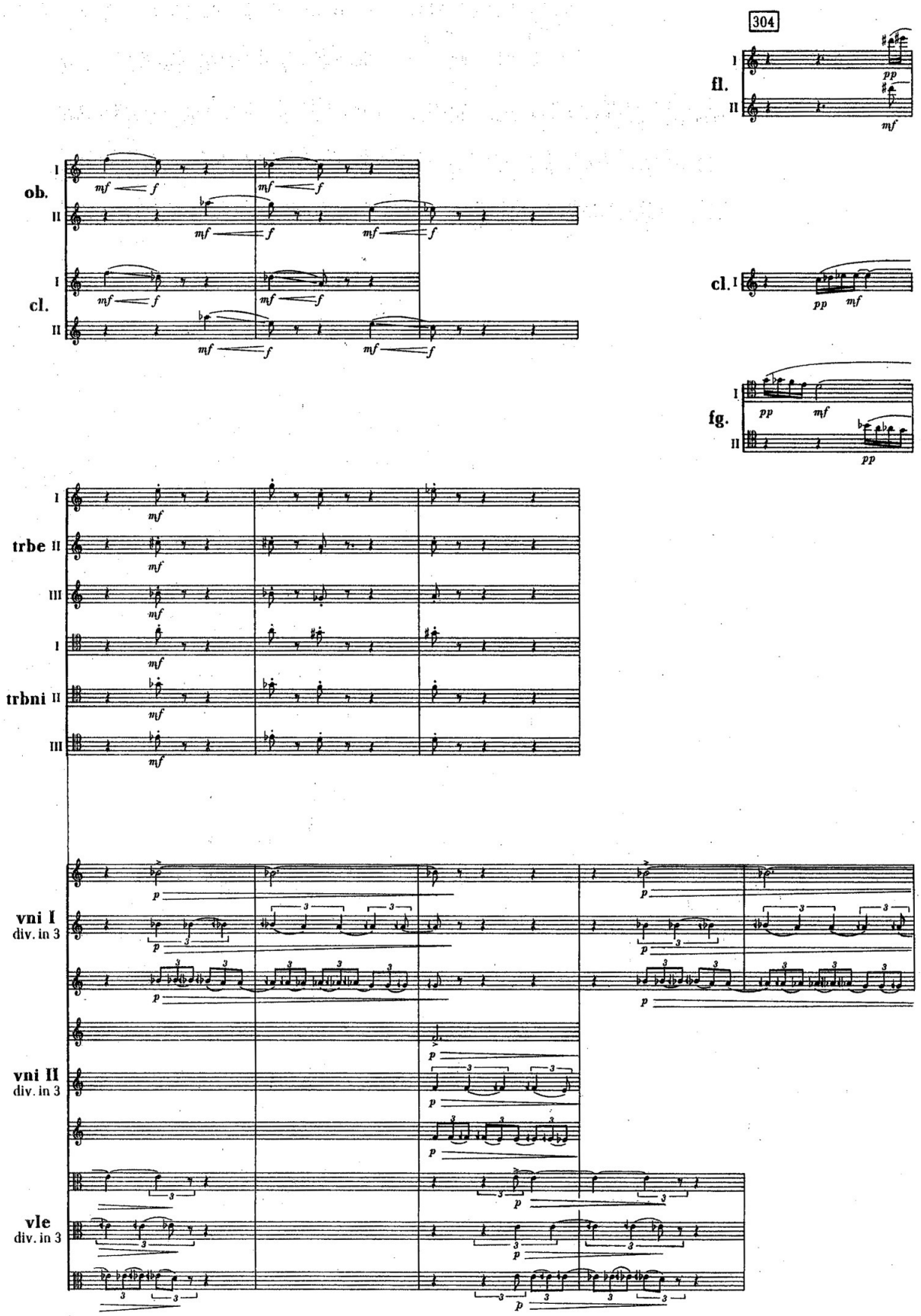
Wkrótce zresztą Penderecki porzuci tego rodzaju warsztat kompozytorski na korzyść zwrotu do tradycji. Symetria jako zasada kształtowania również nie będzie charakterystyczna dla nowej techniki harmonicznej. Jednym z powodów jest zapewne to, że symetryczność budowy akordu wymaga identyczności interwałów w skrajnych rejestrach, to zaś kłóci się z tradycyjną ich budową, będącą pochodną szeregu alikwotowego, czyli wymagającą zmniejszania wielkości interwałów składowych wraz z coraz wyższym ich usytuowaniem. Dotyczy to akordów o wielkiej rozpiętości, a więc tego, co obejmowała historyczna nauka orkiestracji. Tymczasem technika dźwiękowa autora *Wymiarów czasu i ciszy* od połowy lat siedemdziesiątych coraz bardziej inspirowała się późnoromantycznym językiem i warsztatem kompozytorskim, a co za tym idzie, tradycyjnym rozumieniem harmoniki i w konsekwencji instrumentacji, a wraz

z nimi odchodzeniem od niespecyficznych dla tego stylu układów brzmieniowych.

W technice kompozytorskiej Witolda Lutosławskiego częściej natomiast zauważamy typowe akordy symetryczne. Na przykład akordy o budowie: 3-3-1-3-3 (czyli sześciodźwięki złożone z dwóch sąsiadujących o półton akordów zmniejszonych, z których wyższy realizują trąbki, niższy – puzony) wypełniają t. 1,3 i 5 nr 303 partytury *Livre pour orchestre* (1968) Lutosławskiego (Przykład 2). W każdym z tych akordów mamy do czynienia z symetrią osiową, przy czym oś stanowi centrycznie położony interwał. Lutosławski chętnie jednak zakłóca symetrię układu, przenosząc np. jeden lub więcej składników o oktawę w górę lub w dół. Np. w takcie 4 (w przykładzie 2) pierwszy akord wykazuje symetrię typu 3-1-2-1-3 tylko w przypadku, gdy rozpatrzymy go w układzie skupionym i przeniesiemy dźwięk g^2 o oktawę niżej. Następny akord w tym takcie znowu jest symetryczny, ale jego budowa tylko pozornie wydaje się analogiczna do akordów w t. 1, 3 i 5, mimo iż składa się z dwóch nałożonych na siebie trójdźwięków zmniejszonych. Jednak tu instrumentacja jest nieco inna, niż poprzednio, bowiem oba trójdźwięki nie są rozdzielne, lecz nakładają się na siebie, wskutek czego układ harmoniczny zmienia się na 3-1-2-1-3. *De facto* jednak wszystkie one są zbudowane z realizowanych przez grupy takich samych instrumentów (trąbki lub puzony) trójdźwięków zmniejszonych, tyle tylko, że różne są sposoby nakładania tych trójdźwięków na siebie. To sprawia, że nie wertykalna struktura harmoniczna decyduje o wrażeniu ich identyczności, lecz tożsamość układów wewnątrz grup.

2. Witold Lutosławski. *Livre pour orchestre*, s. 30-31


303
ob. I
mf
f
cl. I
mf
f
trbe I
II
III
trbni I
II
III
c. s.
mf
vni I
div. in 3
vni II
div. in 3
vle
div. in 3
p

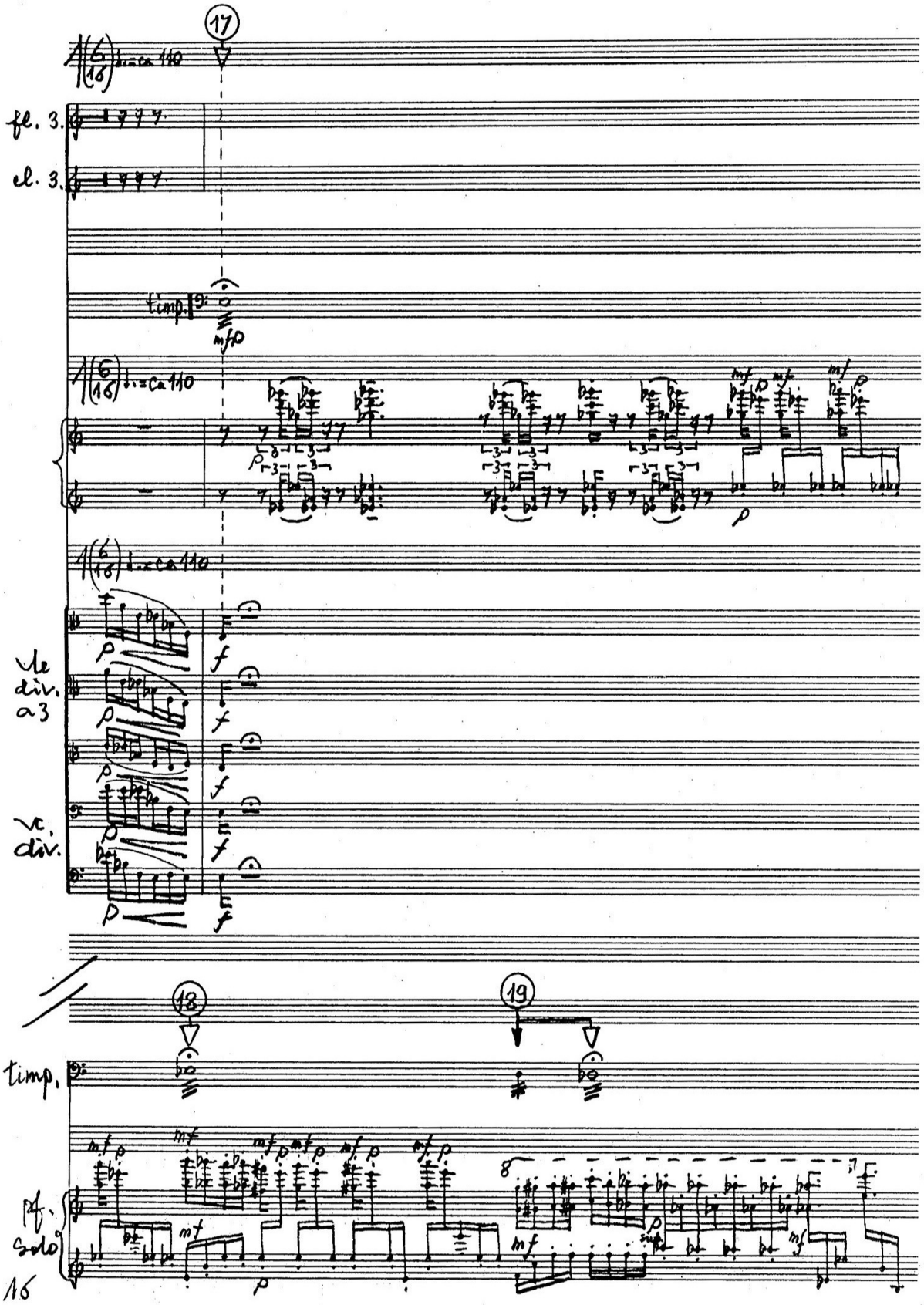

304
fl.
I
II
pp
mf
ob.
I
II
mf
f
cl.
I
II
cl. I
pp
mf
fg.
I
II
pp
mf
trbe
I
II
III
trbni
I
II
III
vni I
div. in 3
vni II
div. in 3
vle
div. in 3
p

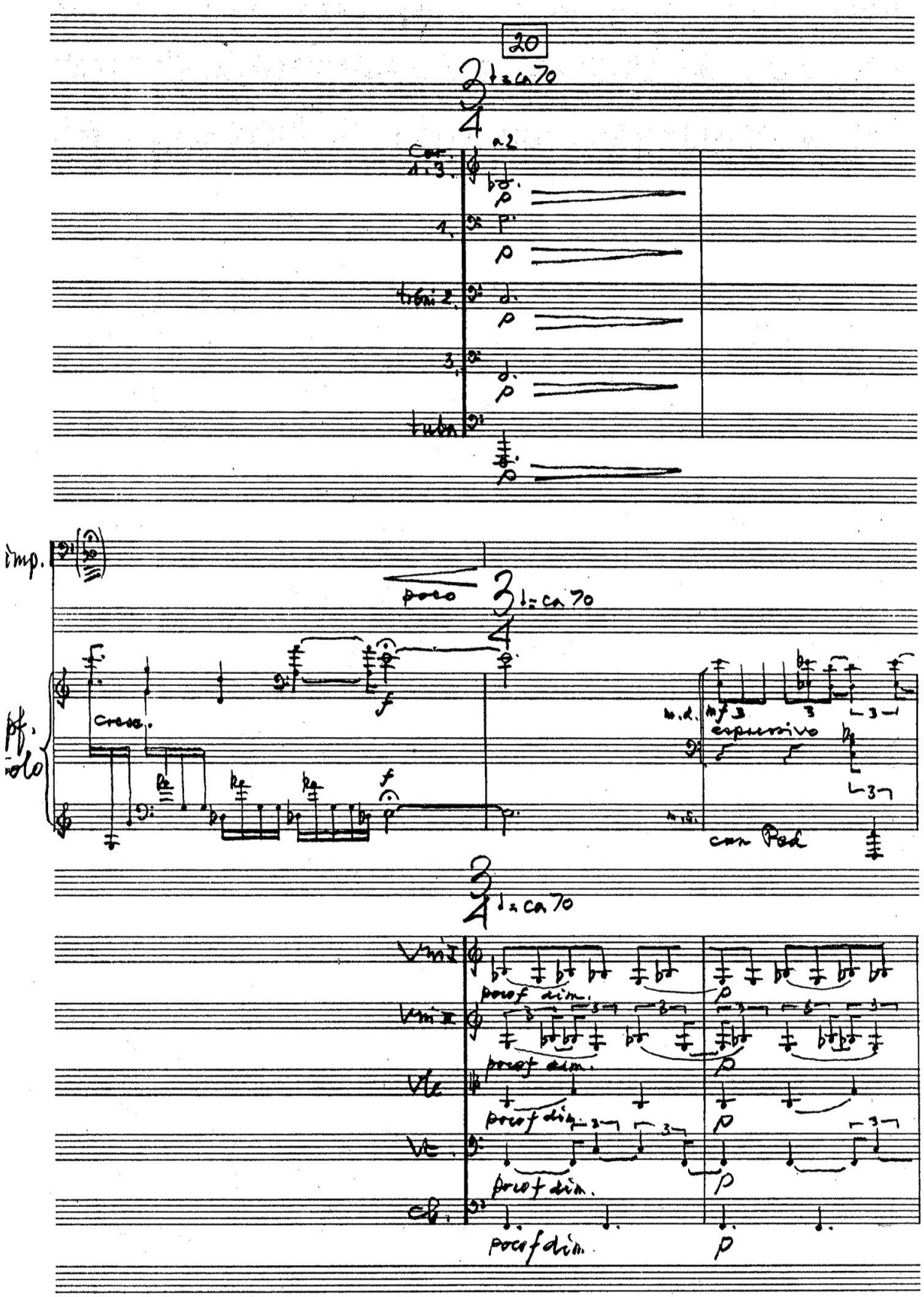
W II części, tego samego utworu, *IIème Châpitre* w t. 3 z nr 215 mamy w orkiestrze smyczkowej akord o układzie 3-2-1-3-2-3-2-3-1-2-3; podobnie w finale akordy symetryczne występują dość często, np. układy: 6-7-6-7-6-7-6 oraz 6-7-15-1-7-6 wypełniają trzecią i piątą ósemkę w t. 1 z nr 440[58]. Wiele podobnych strukturalnie zjawisk znaleźć można praktycznie w całej twórczości (nie neoklasycznej) autora *Trois Poêmes d'Henri Michaux* od *Muzyki żałobnej* (1958) począwszy po *III Symfonię* (1983) i *Koncert fortepianowy* (1988). Wynikają one z indywidualnej techniki harmonicznej Lutosławskiego, w której operowanie wertykalnymi grupami interwałowymi nabiera znaczenia szczególnego. Spośród 10 typów akordów, wymienionych przez Charlesa Bodmana Rae[59] cztery z nich cechuje budowa symetryczna: 3-3-3, 3-4-3, 4-3-4 i 3-5-3. Co, rzecz prosta, nie wyklucza i innych układów: w *Koncercie fortepianowym* możemy znaleźć np. akordy 6-7-6 (instrumenty dęte drewniane: s. 62 t. 1, s. 65 t. 3, s. 66 t. 2). W tym samym utworze (s. 16 t. 2) w początek partii solowej operuje symetrycznym układem 4-8-3-8-4, który zmienia się na 5-7-3-7-5 i dalej środkowe głosy składniki trójdźwięków w każdej z rąk chromatycznie przemieszczają się (w ruchu przeciwnym dla zachowania symetrii) poprzez 6-6-3-6-6 do 7-5-3-5-7 (Przykład 3). Osią symetrii pozostaje cały czas tercja mała wyznaczająca odległość pomiędzy akordami w partii obu rąk.

Jak widać z przytoczonych przykładów Lutosławski posuwa się więc o krok dalej w precyzyjnym i systemowym kształtowaniu harmoniki, niż Penderecki, u którego jeśli wykracza ona poza klasterową – sprawia wrażenie kształtowanej swobodnie.

W *Antithetonie I* na trio fortepianowe (1989) Krzysztofa Baculewskiego mamy jeszcze inne wykorzystanie układów geometrycznych. Nie dotyczy ono ani formy, ani zwrotnych postaci serii. W skrajnych częściach utworu zastosował kompozytor dwie podobne skale 9-dźwiękowe (pozornie wobec siebie symetryczne), natomiast środkową część oparł głównie na 6 dźwiękach, które nie występowały w częściach skrajnych, a tworzyły układ **Σ** = 1-1-3-1-1. Ponieważ część ta miała odbiegać techniką i charakterem od pozostałych, wypełniły ją akordy budowane najczęściej wg wzorów: 7-5-6-5-6-5-7 i 7-6-6-7-6-6-7, a więc symetrycznie, zaś suma interwałowa **Σ** wykorzystywana jest melodycznie. Ponadto niekiedy także partie skrzypiec i wiolonczeli prowadzone są w inwersji, a więc wokół osi poziomej.

3. Witold Lutosławski. *Koncert fortepianowy*, s. 16-17


17
fl. 3.
cl. 3.
timp.
vle div. a3
vc. div.
18
19
timp.
pf. solo
16


20
a2
Cor. 1.3.
1.
trbni 2.
3.
tuba
imp.
poco
cresc.
espressivo
con Ped
Vni I
Vni II
Vle
Vc.
Cb.
poco f dim.

Jednak bodaj pierwszym polskim kompozytorem, który z rozmaitych procedur inspirowanych symetrią uczynił jedną z najważniejszych cech swego warsztatu kompozytorskiego był Zygmunt Krauze. Jego muzyka unistyczna bardzo intensywnie wykorzystuje to zjawisko. Geometria czy symetria nie wykraczają tu jednak poza funkcjonowanie czysto wewnętrzne. Nie mają za zadanie wprowadzania słuchacza w ogóle w świat technik kompozytorskich, ani nawet utrzymywania go w przekonaniu, że to właśnie one stanowią o istocie warsztatu kompozytorskiego. Nie stanowią intelektualnej podpory dla odbiorcy, ani nie oddziałują bezpośrednio. Aby je dostrzec trzeba analizy partytur. Co więcej, związek tych inspiracji z samą ideą muzyki unistycznej jest dość odległy, ponieważ nie wykraczają one poza strukturę głęboką, pozostając w sferze muzycznej „wewnętrzności". Krzysztof Szwajgier zauważa: *twórcy unizmu muzycznego nie zależy na słuchaniu analitycznym. Zatrzymuje percepcję na poziomie elementarnym i nie wymaga niczego więcej.*[60]

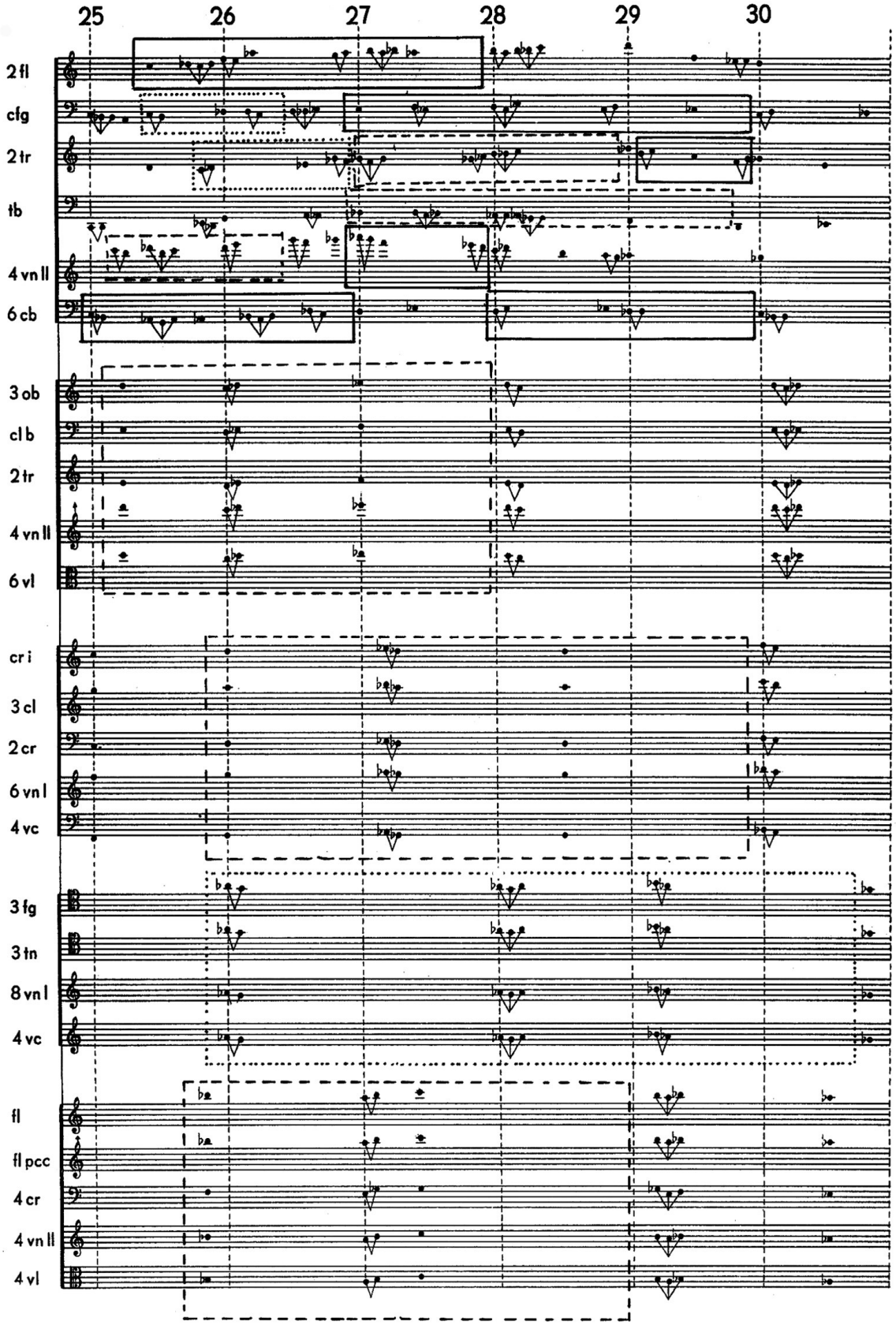
Piece for Orchestra No.1 rozpoczyna się i kończy akordem symetrycznym: $B - as^0 - f^1 - d^2 - c^3$, w którym $\mathbf{\Sigma}$ = 2-3-3-2. Osią symetrii akordu jest dźwięk f^1. Jednak instrumentacja (5 grup orkiestrowych zawierających instrumenty z wszystkich rodzin oprócz perkusji) poprzez zdwojenia oktawowe niweluje (oprócz pierwszego i ostatniego współbrzmienia) wrażenie symetryczności harmonicznej. Znajdujący się w IV grupie dźwięk as^1 (bez zdwojeń oktawowych) stanowi wprawdzie rodzaj osnowy dla całości konstrukcji, ale nie spełnia roli wyraźnie zauważalnego słuchowo centrum. Oscylacje dźwiękowe (pół- i całotonowe) w grupach wokół składników akordu wyjściowego są zrazu quasi-

unisonowe (kompozytor dopuszcza *niewielkie rozejście się poszczególnych instrumentów w grupach oraz grup między sobą*[61]); w dalszym przebiegu utworu dążą do rozproszenia melicznego (pojawiają się inne interwały) i odejścia od unisonu, by w dalszym przebiegu doń powrócić. W każdej z grup owo rozpraszanie materii następuje w innym czasie. Układy symetryczne są zawarte bądź w strukturze głębokiej[62], to jest w procesach prekompozycyjnych, bądź – co widoczne – w układzie graficznym zazębiających się motywów. Symetria osiowa w układzie rytmu (rytm nieodwracalny), którą zauważyć można we fragmencie *Piece for Orchestra No.1* (przykład 4), należy do częstych zjawisk. Symetrycznie pod względem rytmu ukształtowane fragmenty meliki zostały zaznaczone – w poniższym przykładzie – w ramkach. Osią jest zawsze środkowy dźwięk lub grupa dźwięków. W ramkach o linii ciągłej – symetria precyzyjna, w ramkach o linii przerywanej – fragmenty o wydłużonym skrzydle za osią symetrii, w ramkach linii kropkowanej – fragmenty o wydłużonym skrzydle przed osią symetrii. Jeśli zaznaczyłem tu owe odstępstwa od ściśle symetrycznego zapisu, to tylko dlatego, żeby wskazać, iż symetria jest tu jedynie inspiracją notacyjną: w wykonaniu bowiem każda z linii[63] ma być z założenia interpretowana aproksymatywnie; może się więc zdarzyć, że to co jest zapisane niedokładnie pod względem rytmicznym okaże się dokładnie symetryczne, ale może się także zdarzyć odwrotnie. Stąd też i symetria rzeczywista, i pozorna są godnymi uwagi, tym bardziej, że tworzą rodzaj sieci powiązań czy uzasadnień pojawiają się w każdej z grup orkiestrowych tym częściej, im bliżej położone są epizodów

o materii rozproszonej (zarówno przed, jak i za nimi), a zanikają na początku i końcu utworu. Również i to jest odbiciem symetryzacji przebiegu ogólnego (forma) za pośrednictwem środków szczególnych (rytm, wysokości dźwięku, faktura etc.).

4. Zygmunt Krauze. *Piece for Orchestra No.1,* s. 7

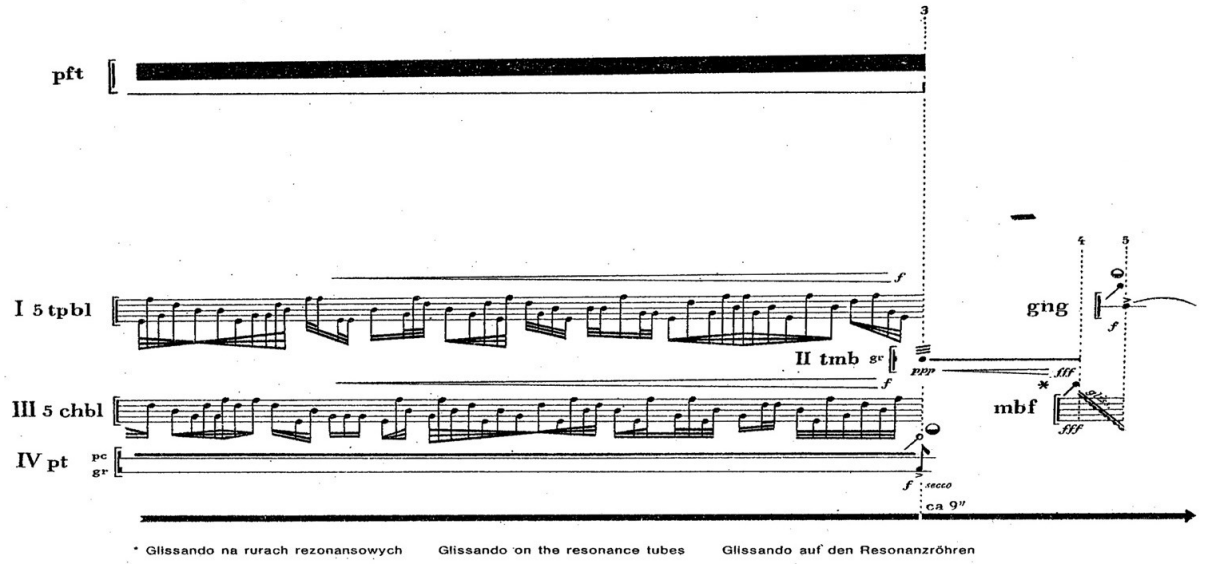
W ramkach o linii ciągłej – symetria rytmiczna precyzyjna, w ramkach o linii przerywanej – wydłużone skrzydło za osią symetrii, w ramkach o linii kropkowanej – wydłużone skrzydło przed osią symetrii.


25
26
27
28
29
30
2 fl
cfg
2 tr
tb
4 vn II
6 cb
3 ob
cl b
2 tr
4 vn II
6 vl
cr i
3 cl
2 cr
6 vn I
4 vc
3 fg
3 tn
8 vn I
4 vc
fl
fl pcc
4 cr
4 vn II
4 vl

Nie tylko jednak szczególny przypadek geometrii, jakim są układy symetryczne inspirował kompozytorów. Sama geometria bywała również pociągająca. Jednym w pierwszych jej przejawów było upodobnienie partytury do wykresu, a więc bardziej do graficznego odzwierciedlenia tworzonej muzyki. Zbiegło się to w czasie z poszerzeniem jej znaczenia i horyzontu, co umożliwiło wielu kompozytorom wkroczenie na nieco inny teren. Jednym z pierwszych pomysłów były znaki graficzne, wymyślony przez Kazimierza Serockiego i oznaczający accelerando i ritenuto (Przykład 5). Ich zestawienie dawało w rezultacie symetryczną w intencji formułę rytmiczną, w jakimś sensie analogiczną do nieodwracalnego rytmu Oliviera Messiaena.

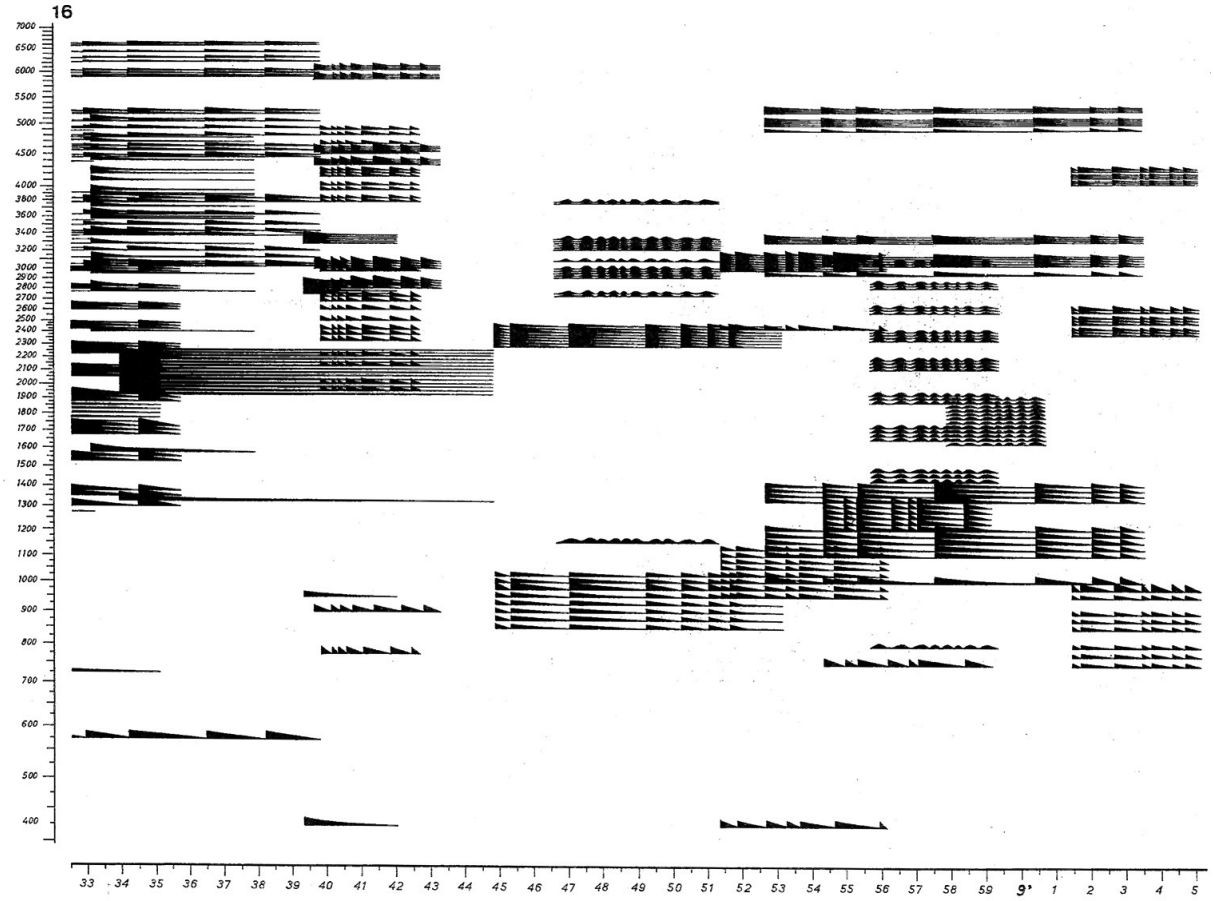
5. Kazimierz Serocki. *Segmenti*,

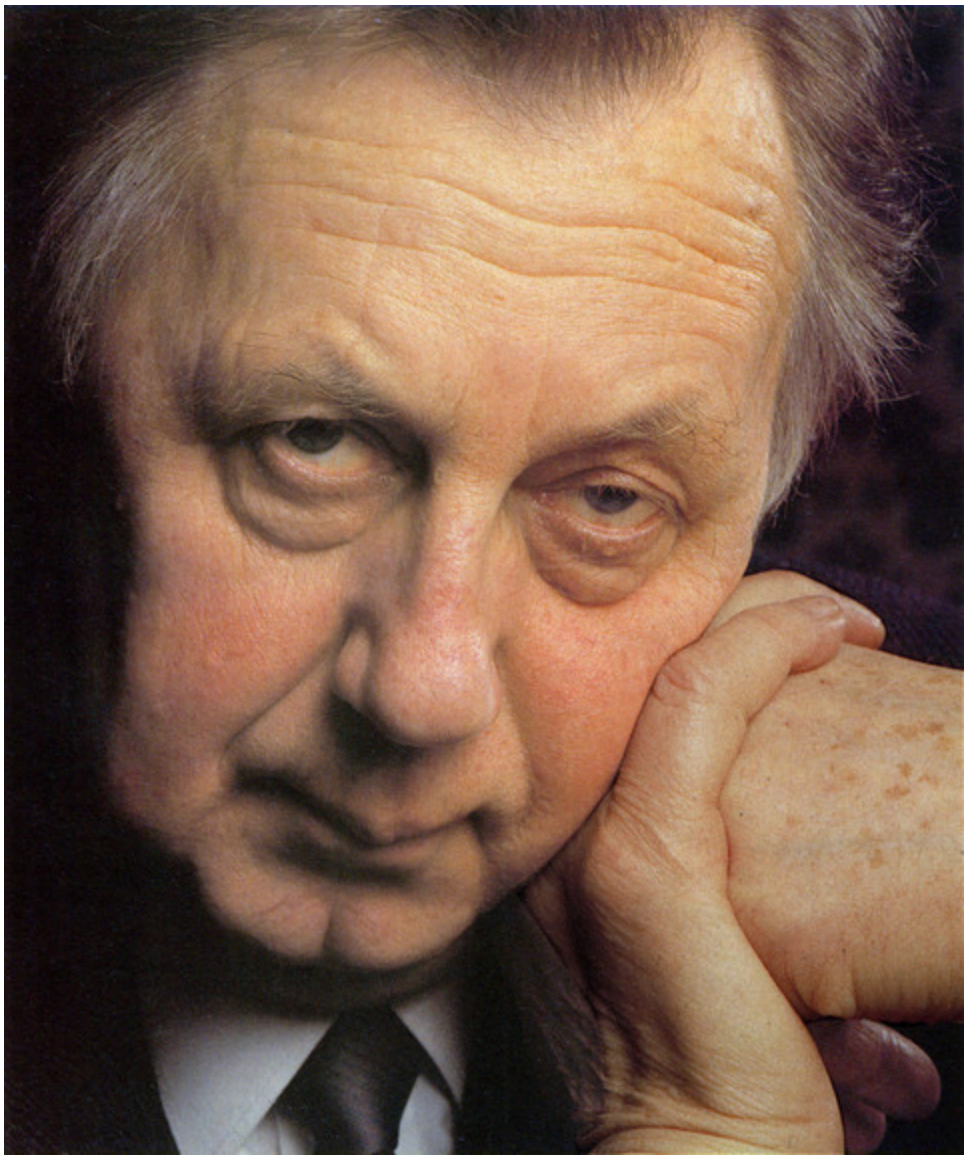
Copyright by Robert Forberg Musikverlag GmbH, München, MMV 5013, s. 9



6. Włodzimierz Kotoński, *Aela*, s. 16

16


7000
6500
6000
5500
5000
4500
4000
3800
3600
3400
3200
3000
2900
2800
2700
2600
2500
2400
2300
2200
2100
2000
1900
1800
1700
1600
1500
1400
1300
1200
1100
1000
900
800
700
600
500
400
33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 9' 1 2 3 4 5

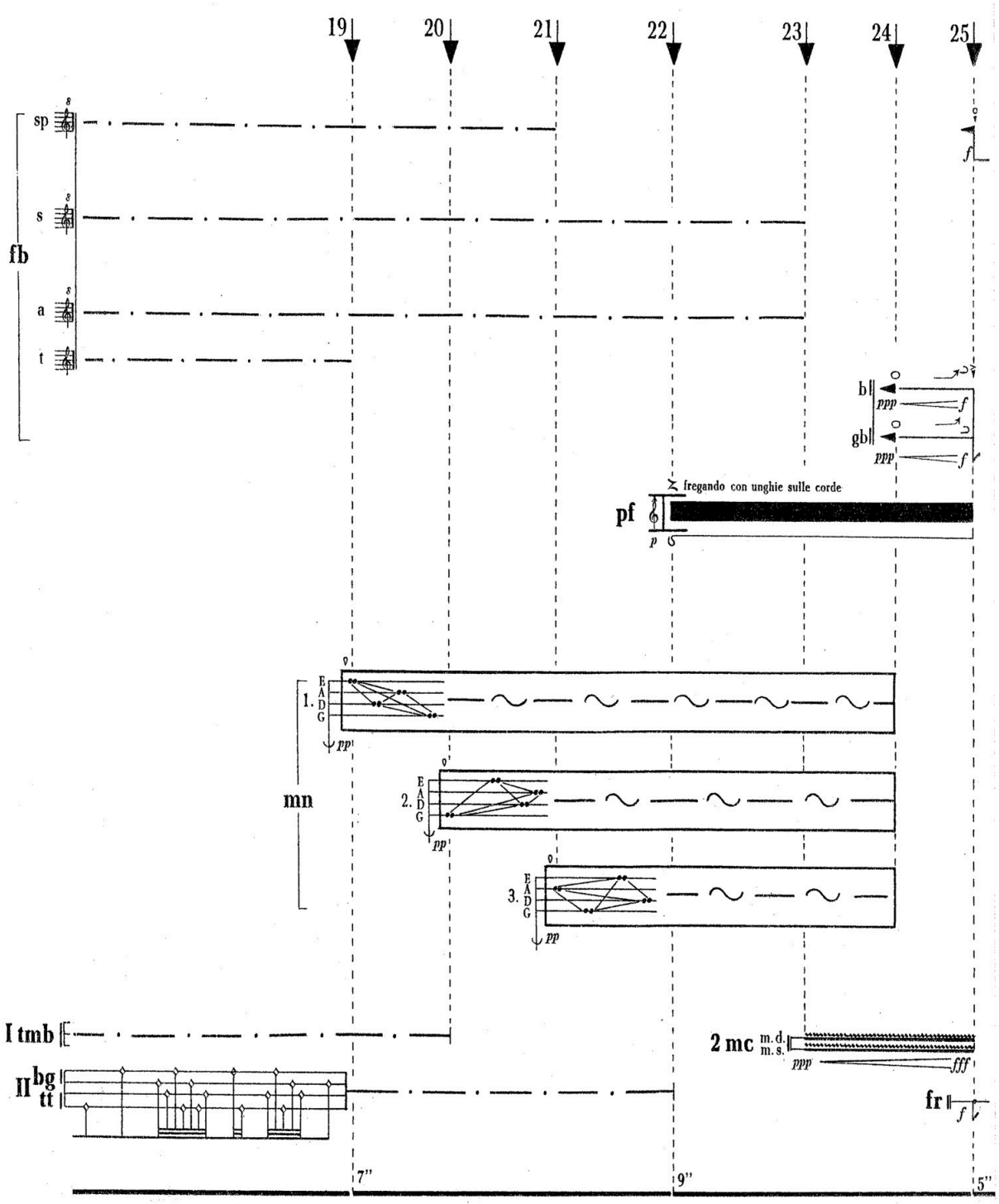


Włodzimierz Kotoński, fot. Jacek Kucharczyk

Zresztą wiele sonorystycznych partytur zdradzało wyraźną inspirację wykresami czy rysunkami technicznymi, które skądinąd wkroczyły do rzadko spisywanych przez kompozytorów partytur muzyki elektroakustycznej (Przykład 6). Znana jest anegdota o *Polymorphi* Krzysztofa Pendereckiego, gdzie partii altówek przypisywano inspirację elektrokardiogramem... Być może jest to konsekwencja postdodekafonicznej postawy twórczej,

która rolę kamienia filozoficznego nowej muzyki przypisywała precyzji, nauce, matematyce i właśnie geometrii. O ile jednak wiara w matematyczną precyzję, którą fetyszyzował serializm (szczególnie skrajne, „totalne” jego formy) w technice kompozytorskiej dość szybko wygasła i zastąpił ją aleatoryzm, o tyle w muzyce zagościła na dłużej jej reminiscencja w postaci tendencji do notowania utworów dokładnie, lecz schematycznie. Schematycznie, lecz nie precyzyjnie. Dokładność rysunku miała zastąpić precyzję zapisu nutowego. Była wygodna, tym bardziej, że łatwo pozwalała na akceptację wszelkich przejawów swobody, przypadkowości i improwizacji nieledwie. Pozorny ten paradoks wyjaśni może poniższy przykład.

7. Kazimierz Serocki. *Impromptu fantasque*,
Copyright by PWM, Copyright by Moeck Moeck Musikinstrumente + Verlag e. K., s 10



Jest to fragment partytury *Impromptu fantasque* Kazimierza Serockiego (Przykład 7). Nietrudno zauważyć, że nut w tradycyjnym znaczeniu tam prawie wcale nie ma. Ale legenda,

zawierająca 85 znaków wraz z niezbędnymi wyjaśnieniami zajmuje cztery strony partytury. Świadczy to o bardzo dokładnym wyobrażeniu sfery dźwiękowej, jaką miał kompozytor, jak również o tym, że do zrealizowania własnej wizji notacja *stricte* nutowa była mu właściwie prawie niepotrzebna.

Od zapisu muzyki, w którym wszystkie symbole zostały przez kompozytora wyczerpująco opisane i mają określone znaczenie, przekładające się w miarę precyzyjnie na zjawiska dźwiękowe droga już niedaleka do zapisu wprawdzie podobnego w formie zewnętrznej, ale pozbawionego już odautorskiej legendy (Przykład 8). Obraz graficzny, czasami wykorzystujący wybrane elementy notacji muzycznej ma jedynie inspirować wykonawcę do improwizacji, która w dowolnie przezeń wybrany sposób ma wiązać się z „partyturą". W ten sposób zapis muzyczny staje się ona jedynie pretekstem dla improwizacji, która przecież nie musi się, lecz zaledwie może nią inspirować. Tak dokonuje się przejście od muzyki awangardowej wymagającej nowych znaków dla oznaczenia nowych zjawisk dźwiękowych – do muzyki graficznej, w której interpretacja obrazów pozostawiona zostaje wolnej woli improwizującego wykonawcy. I różnica między partyturą przedstawiającą muzykę graficzną, a grafikę muzyczną niekiedy zaciera się zupełnie. Oczywiście jest to rodzaj skrajności, poza którą dalej pójść się już nie da, w przeciwnym razie należałoby uznać zawód kompozytora za zbędny: mógłby go zawsze zastąpić sprawny i inteligentny wykonawca.

Inspiracje geometryczne w muzyce niekoniecznie jednak muszą mieć odzwierciedlenie wyłącznie w samym zapisie. Niekiedy zapis

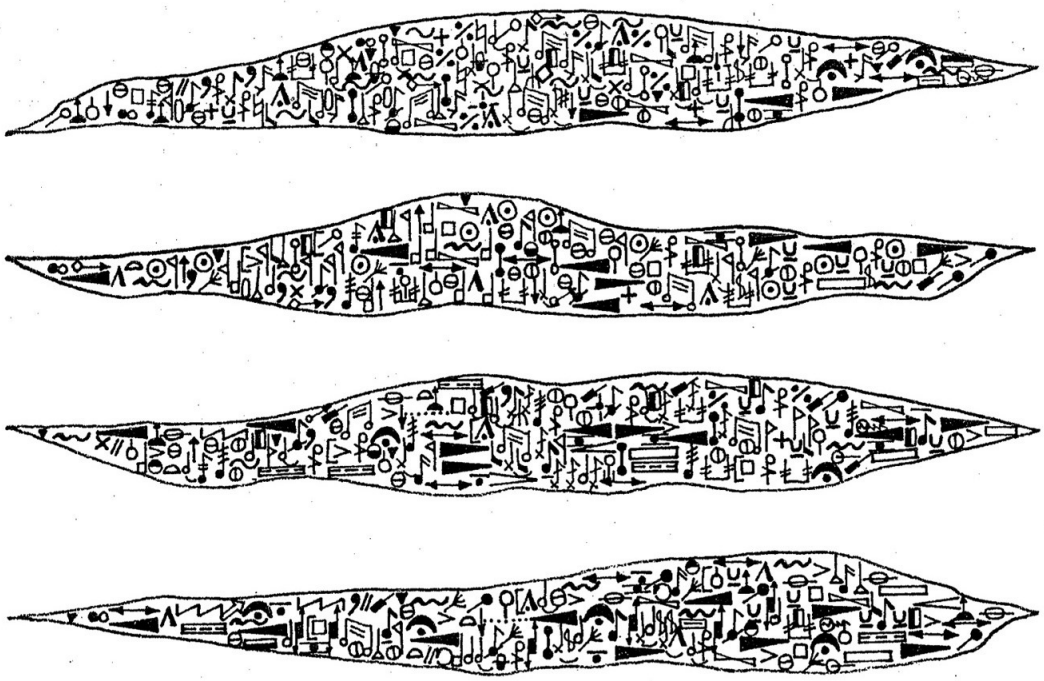
– zupełnie tradycyjny – kryje w sobie wyraźne nawiązania. Tak dzieje się w wielu utworach Andrzeja Panufnika[64].

Symetria inspiruje kompozytora na tyle intensywnie, że odbija się różnymi pomysłami w różnych elementach jego muzyki. Już w stosunkowo wczesnych utworach tego autora pojawiają się już elementy symetrii[65]. Stanowią one w większej mierze bodziec dla samego kompozytora, aniżeli ingerują w strukturę głęboką utworów. Fortepianowy cykl *Krąg kwintowy* jako całość odnajduje symboliczną strukturę w układzie zegarowym, w którym godzina pierwsza wskazuje pierwsze ogniwo cyklu, godzina dwunasta – ostatnie. Symetryczność uwidocznia się w układzie temp i dynamiki w utworach położonych w odległości 6 godzin na tarczy zegara czyli 180 stopni na okręgu (Przykład 9).

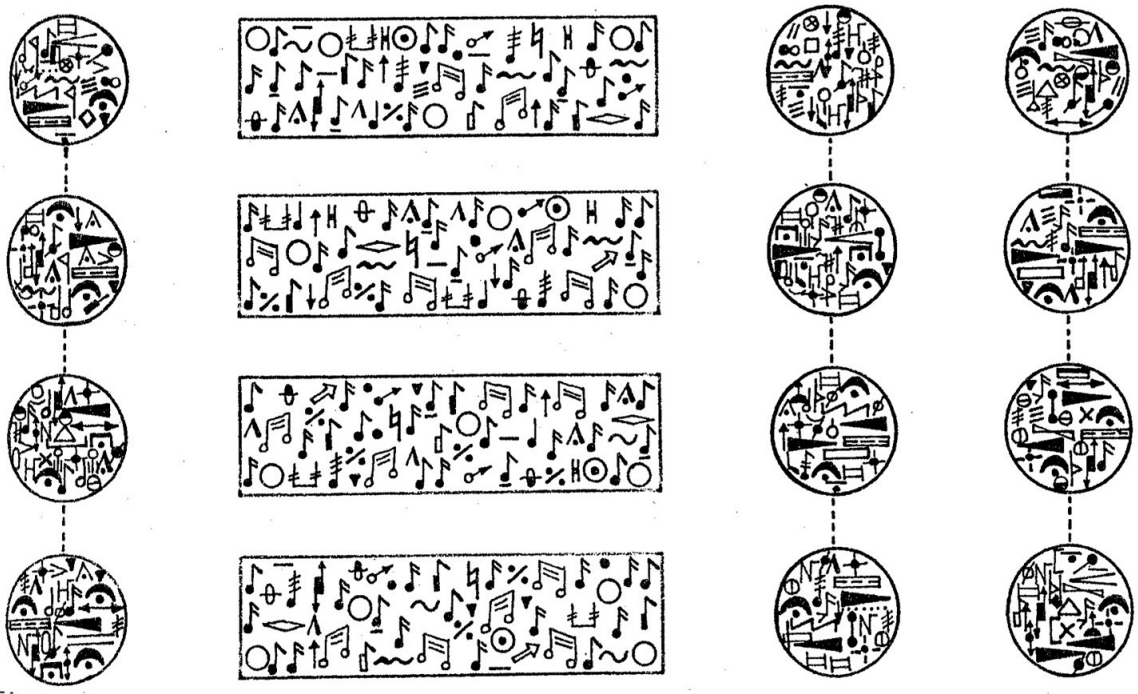
8. Bogusław Schaeffer. *Kwartet SG*.

Grafiki Bogusława Schaeffera. PIW. Fundacja Przyjaciół Area Porta. Warszawa 2007

SS



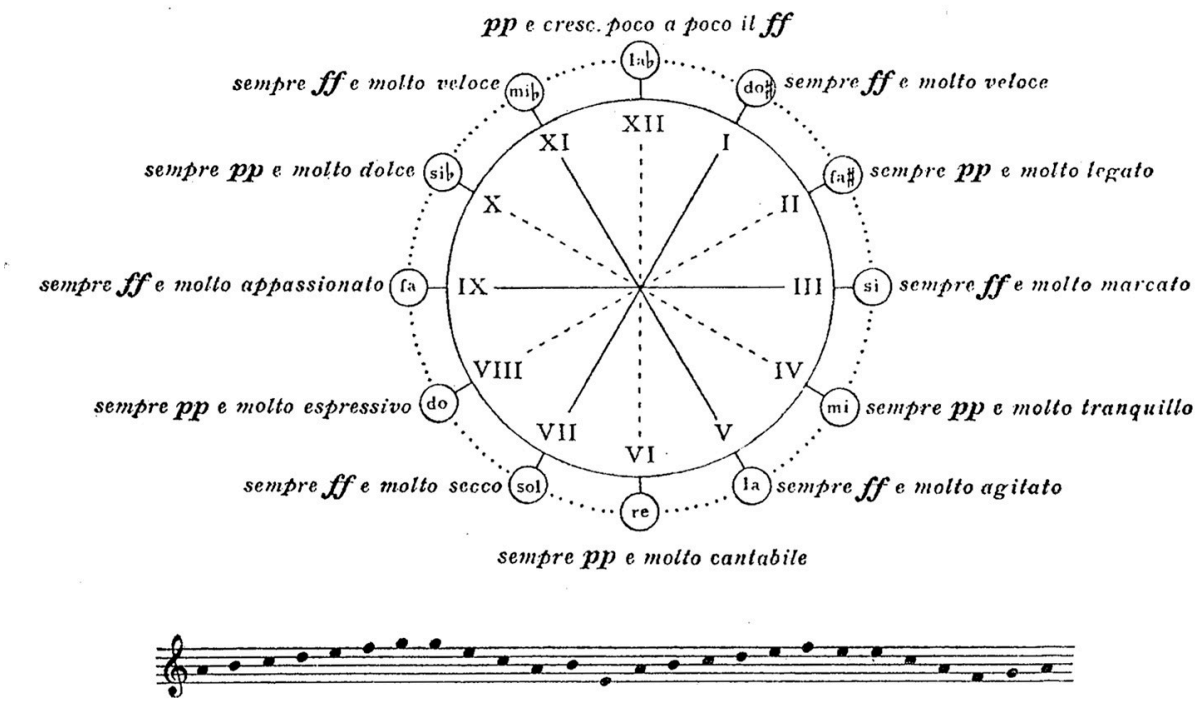
TT U V VV



E

Kwartet SG na 2 fortepiany i 2 dowolne instrumenty

9. Andrzej Panufnik. Schemat symetrii w *Kręgu kwintowym*.
W: Andrzej Panufnik. *Impulse and Design in my music.* Copyright by Boosey& Hawkes Music Publishers Ltd.. London 1974, s. 23



Ponadto w układach formalnych odnajdujemy podobne cechy: te jednak na ogół wynikają z zastosowania tradycyjnych układów formalnych w rodzaju ABA oraz budowy okresowej, przybierającej niekiedy zaskakujące postaci. W *Sinfonia rustica* (1948) jest to (zaczerpnięty z *Muzyki na instrumenty strunowe, perkusję i czelestę* Béli Bartóka) podział orkiestry smyczkowej na dwie grupy, pomiędzy którymi usytuowane są instrumenty dęte. Odzwierciedlenie tej stereofonii w samej muzyce jest jednak mniej zauważalne niż u Bartóka. Jak wskazuje sam kompozytor w diagramach, w *Rapsodii* (1956) i w *Autumn Music* (1962) symetryczny jest układ przebiegu metrycznego

i dynamicznego[66]. Zjawiska te w dość zewnętrzny sposób traktują zarówno samą inspirację, jak i jej warsztatowe skutki.

W roku 1968 Panufnik odkrył dla siebie znaczenie zestawu interwałowego *e* – *f* – *h*, który zaczął wykorzystywać we wszystkich powstałych potem utworach., po raz pierwszy – w *Reflections* (1968) na fortepian, gdzie ponadto nietrudno dostrzec układy symetryczne w przebiegach dźwiękowych (lustrzane odbicia). Rok później, zaczął kompozytor zgłębiać możliwości głębszej inspiracji – również innymi figurami geometrycznymi. Z inspiracji trójkątem powstały *Triangles* (1972) na trzy flety i trzy wiolonczele, kołem – nie tylko *Krąg kwintowy* (1947) na fortepian, ale także *Sinfonia di Sfere* (1975), *Sinfonia votiva* (1980), spiralą – *Metasinfonia* (1978), elipsą – *X Symfonia* (1988), mandorlą – *Koncert wiolonczelowy* (1991). IX *Sinfonia di Speranza* (1986) ma bodaj najbardziej skomplikowaną konstrukcję pod tym względem: źródłem inspiracji jest pryzmat i rozszczepienie światła przezeń przechodzącego. Pryzmatem jest wspomniany zestaw interwałowy, zaś jego emocjonalne widmo tworzy symetryczny (osią jest dźwięk *fis*) szereg dźwiękowy (e^0-g^0-b^0-f^1-c^2-es^2-fis^2-es^2-c^2-f^1-b^0-g^0-e^0), wyznaczający poszczególne plany tonalne[67].

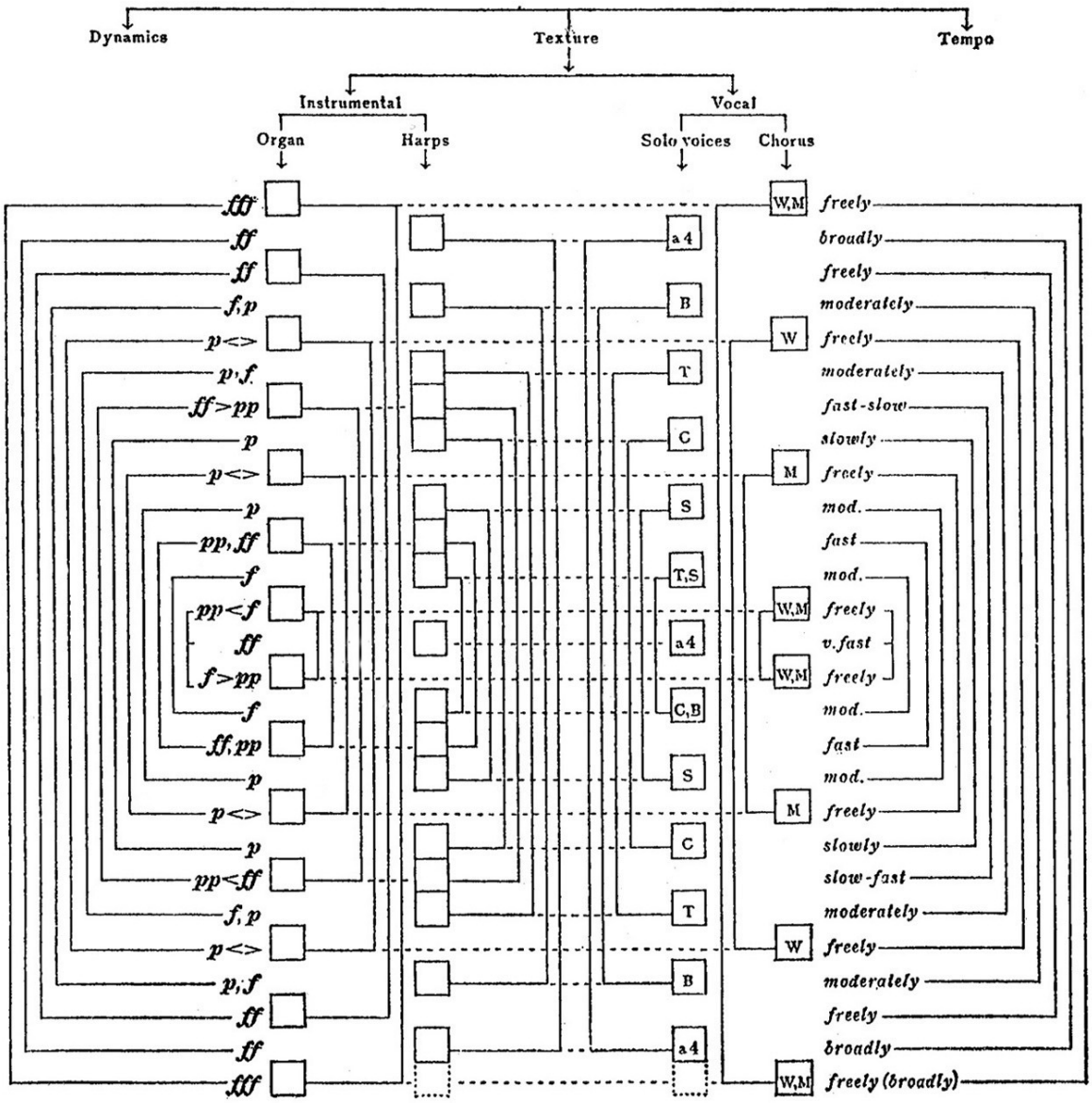
Najbardziej jednak spektakularnym przykładem symetryczności w muzyce Panufnika jest bodaj *Universal Prayer* (1969) na kwartet solistów, 3 harfy, organy i chór mieszany. Odautorski diagram wskazuje kilka osi symetrii. Jedna, formalno- czasowa (Przykład 10), dokładnie w połowie utworu, dotyczy układu dynamiki, tempa i obsady i przebiega w 14 wierszu oznaczeń dynamicznych (*ff*). Druga, pionowa, dzieli

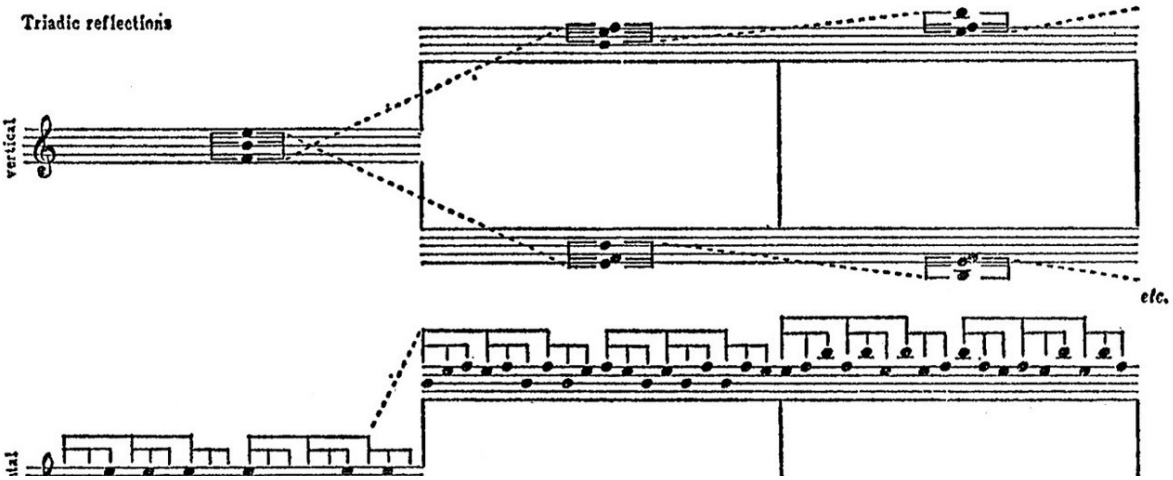
rysunek na zwierciadlane połówki i wskazuje powiązania między dynamiką, tempem i obsadą poszczególnych odpowiadających sobie epizodów. Trzecia, pozioma i materiałowa (w dolnej części przykładu 10 *„Triadic reflexions”*) rozdziela idące w przeciwnych kierunkach linie pokrewieństw harmonicznych lub melicznych, wysnutych z wynalezionej wcześniej trzydźwiękowej komórki. Czwarta wreszcie (dolna część *„Triadic reflexions”*), również pozioma, wskazuje konsekwencje meliczne w ruchu prostym i inwersji. Oczywiście, nie wszystkie te odautorskie podziały są jednakowo ważne i z równą siłą oddziałują w samej muzyce, zresztą, zapewne, odnalezienie ich w samej muzyce nie zawsze jest możliwe, ale niewątpliwie istotnym dla egzegezy jest fakt, iż to sam autor jednoznacznie wskazuje źródło pomysłów konstrukcyjnych.

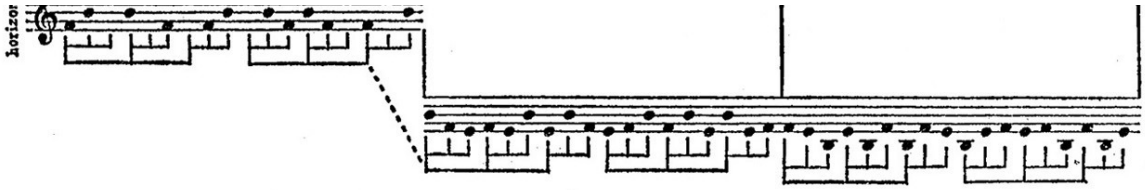
Pod względem inspiracji geometrycznej warto przyjrzeć się fortepianowej *Pentasonacie* Andrzeja Panufnika, skomponowanej 1984 roku. W odautorskim komentarzu do wykonania tego utworu podczas „Warszawskiej Jesieni” 1990, czytamy, że podstawową komórką w nim zastosowaną jest triada złożona z dźwięków *e – f – h*.[68] Aby jednak technika kompozytorska nie okazała się za nadto oczywista w swej prostocie, kompozytor nie podał, że komórka ta we wspomnianej przezeń postaci w *Pentasonacie* w ogóle nie występuje. Możemy natomiast znaleźć jej permutację – motyw *f – e – h*, ale i ona w postaci melodycznej pojawia się zaledwie dwa razy. Kontrapunkt skonstruowany niemal wyłącznie z podobnych komórek wypełnia jednak całą kompozycję.

10. Andrzej Panufnik. Diagram symetrii w *Universal Prayer*.

Andrzej Panufnik. *Impulse and Design in my music*. Copyright by Boosey& Hawkes Music Publishers Ltd. London 1974, s. 8


Dynamics
Texture
Tempo
Instrumental
Vocal
Organ
Harps
Solo voices
Chorus
fff
ff
ff
f,p
p<>
p,f
ff>pp
p
p<>
p
pp,ff
f
pp<f
ff
f>pp
f
ff,pp
p
p<>
p
pp<ff
f,p
p<>
p,f
ff
ff
fff
a4
B
T
C
S
T,S
a4
C,B
S
C
T
B
a4
W,M
W
M
W,M
W,M
M
W
W,M
freely
broadly
freely
moderately
freely
moderately
fast-slow
slowly
freely
mod.
fast
mod.
freely
v.fast
freely
mod.
fast
mod.
freely
slowly
slow-fast
moderately
freely
moderately
freely
broadly
freely (broadly)


Triadic reflections
vertical
etc.

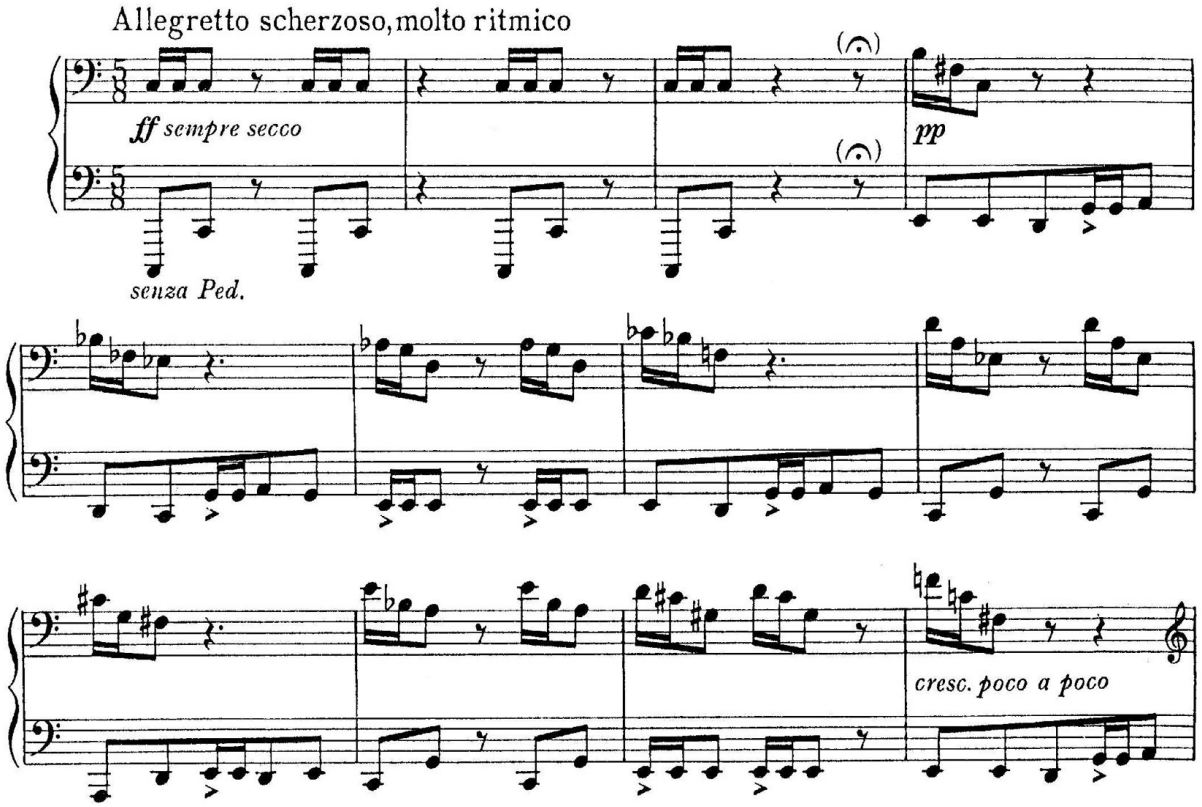


Jej tytuł stanowi aluzję do formy sonaty oraz do wykorzystywanej w różnych aspektach liczby 5. Mamy więc 5 sekcji tego jednoczęściowego utworu, pentatonikę, chętnie przeciwstawianą innym układom interwałowym i melicznym, mamy metrum pięciodzielne (oprócz środkowej sekcji). Symetria obejmuje swym oddziaływaniem wiele elementów. W budowie formalnej osią symetrii jest sekcja środkowa. Piąta stanowi dość ścisłe odbicie lustrzane pierwszej, czwarta – drugiej. Odbicia te nie mają charakteru mechanicznego, dotyczą bowiem sposobu kształtowania materiału, nie zaś jego ścisłego przebiegu. Nawiązanie do dwutematowej sonaty klasycznej, co czyni kompozytor w cytowanym komentarzu[69], nie jest do końca przekonywające, sprawia wrażenie przekornej chęci skierowania analityka w ślepą uliczkę poszukiwania tradycyjnych treści i elementów historii.

Sekcja pierwsza *Pentasonaty* składa się z dwóch warstw (Przykład 11).

11. Andrzej Panufnik. *Pentasonata*.

Copyright 1989 by Boosey& Hawkes Music Publishers Ltd.. London, s. 2, t. 1-12



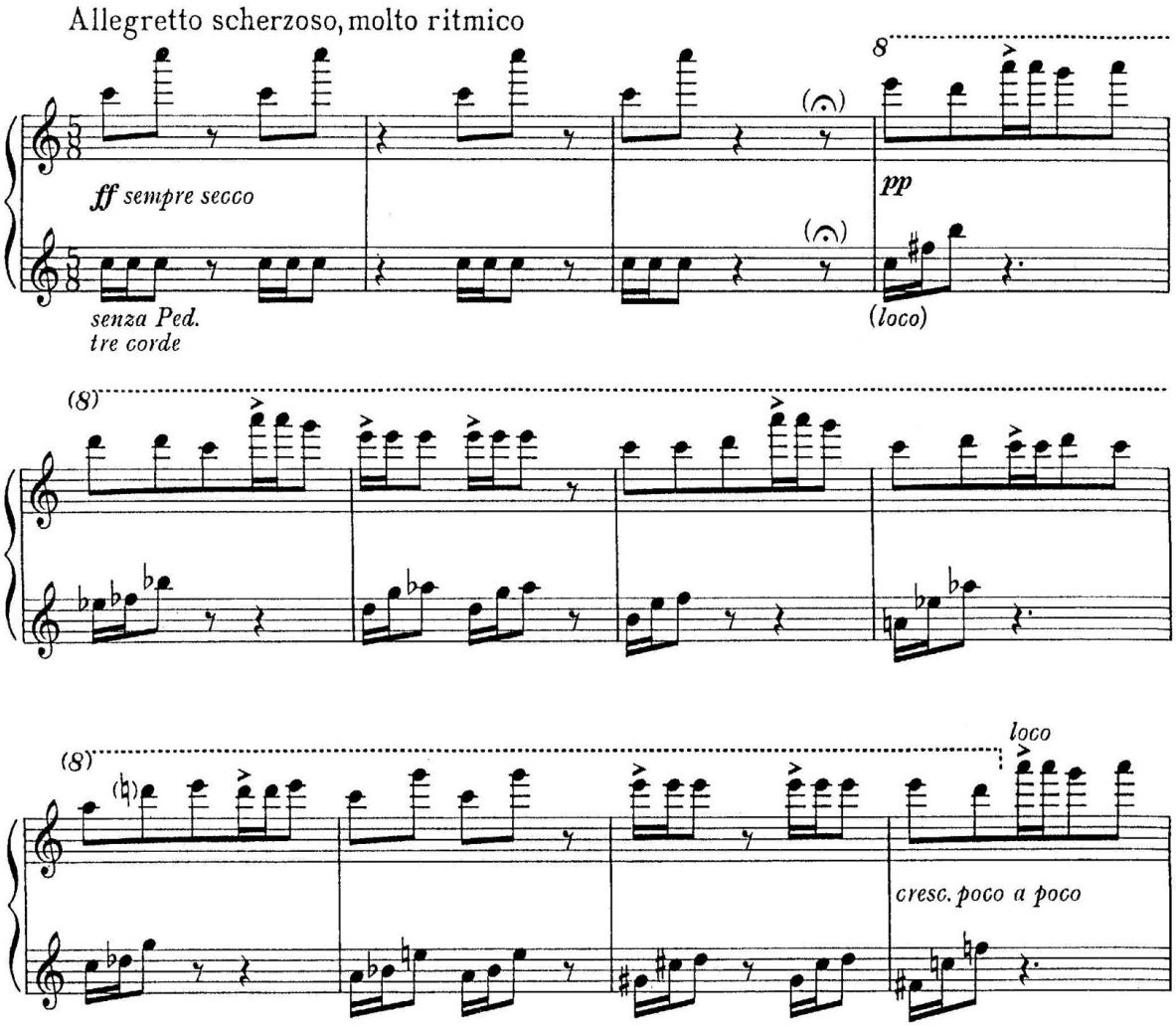
Dolna, pentatoniczna, wznosząca, przerywana jest siedmiokrotnie motywem trzykrotnie powtórzonego dźwięku (*e*) w różnych oktawach, także wznosząco. Górna operuje wyłącznie komórkami z panufnikowskiej triady, ułożonymi w trzy postaci meliczne, wyczerpujące wszystkie permutacje interwałowe triady.: kwarta czysta + tryton, tryton + sekunda mała oraz sekunda mała + kwarta czysta. Występują one wyłącznie w takiej właśnie kolejności, choć niektóre postaci bywają powtarzane. Wszystkie mają kierunek opadający. Obie warstwy przemieszczają się od dołu do góry. W sekcji piątej (Przykład 12), warstwy zamienione są miejscami, jak w kontrapunkcie podwójnym. Materia dźwiękowa przemieszcza się z góry do dołu, komórki triady mają kierunek wznoszący. Myliłby się jednak ktoś, kto sądziłby, że usytuowanie komórek winno w tej sytuacji stanowić prostego

raka lub raka inwersji. Oto bowiem tylko pierwsze trzy z nich w sekcji piątej są przebiegami wstecznymi pierwszych trzech komórek z sekcji pierwszej. Zasada rządząca kolejnością pojawiania się ich transpozycji jest bardziej skomplikowana. Jeśli ułożylibyśmy je w postać akordową, każda z nich przybrałaby strukturę 16(5)[70], co oznacza, że układają się one w trójdźwięk złożony z kwinty czystej „przybrudzonej" od wewnątrz półtonem sąsiadującym z jej podstawą. Wówczas okaże się, że podstawy komórek (w postaci akordowej) w sekcji pierwszej układają się w ciąg interwałów: *h – es – g – b – d – fis – a – cis – f – as*... etc. Jest to ciąg trójdźwięków zwiększonych. Opada on chromatycznie przez całe koło kwintowe i kończy się powtórzeniem pierwszego trójdźwięku oraz dwóch składników z drugiego. Dalej jest już tylko coda. W sekcji piątej zachowany został taki sam jak w pierwszej porządek pojawiania się melicznych postaci interwałowych triady, podobnie też niekiedy powtarzanymi. Inna jest natomiast zasada decydująca o kolejności występowania transpozycji komórek 16(5). Ich podstawy układają się w ciąg: *h – es – g – e – as – c – a – cis – f – d*... etc. Jest to – podobnie jak w sekcji pierwszej – ciąg trójdźwięków zwiększonych. Opada on przez całe koło kwintowe, ale nie chromatycznie, lecz według koła kwintowego (kończy się na trójdźwięku zwiększonym fis). Różnica ta wynika jeszcze z innego kształtowania ciągu interwałów. O ile w pierwszej sekcji ma on wzór: dwie tercje wielkie, tercja mała, wyłącznie wznosząco, o tyle w sekcji piątej wzór ten jest zmodyfikowany: dwie tercje wielkie do góry, ale tercja mała w dół. Symetria jest więc niecałkowita, a lustro – właściwie weneckie, bo z zewnątrz pokazuje odbicie, ale od środka – co innego. Wszystkie

te zabiegi, w niewielkim stopniu są zauważalne dla słuchacza, którego zresztą wcale nie muszą interesować. Nadają natomiast utworowi zewnętrznej spójności i jednolitości, będąc nośnikami jego wewnętrznej logiki.

12. Andrzej Panufnik. *Pentasonata*.

Copyright 1989 by Boosey& Hawkes Music Publishers Ltd.. London, s. 14, t. 1-12

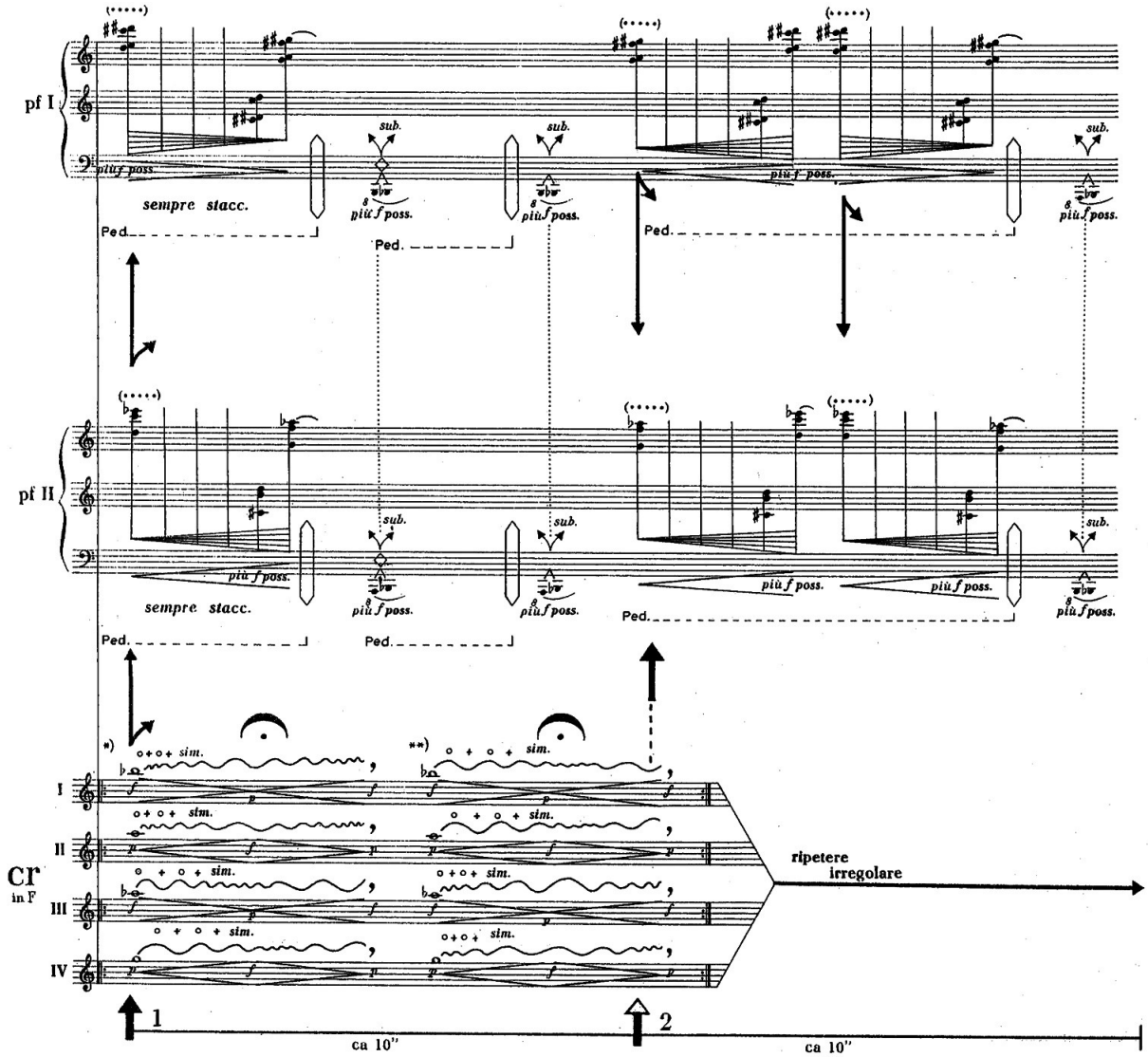


Tak więc dla struktury brzmieniowej istotna okazuje się przede wszystkim logika pojawiania się określonych porządków. Można je rozpatrywać pod różnym kątem, ale mieszają one różne techniki i inspiracje. Mamy tu koło kwintowe, podstawę tradycyjnej tonalności i archaiczną pentatonikę; permutację zaczerpniętą z dodekafonii, ale i z matematyki. Mamy symetrię, zapożyczoną z architektury i odbicia lustrzane, którymi fascynował się barok; linie wznoszące i opadające, charakterystyczne dla wykresów i geometrii, trójdźwięki zwiększone, charakterystyczne dla impresjonizmu[71].

Symbolem muzyki Tomasza Sikorskiego jest inna figura geometryczna – spłaszczony romboid, czworokąt, którego po dwa sąsiadujące boki są sobie równe. To zestawienie znaku graficznego („widełki") crescenda ze znakiem diminuenda, także jego wariant rytmiczny: acceleranda i ritardanda (Przykład 13). Zestawione w takiej kolejności tworzą romboid właśnie. Kształt ten oddziałuje w różny sposób na różnych płaszczyznach. Można go też odnieść do artykulacji i do wysokości dźwięku. Jest on odzwierciedleniem charakterystycznej dla Sikorskiego pulsacji różnych elementów muzyki, o czym będzie jeszcze mowa w następnym rozdziale. Tę symboliczną dla jego muzyki figurę geometryczną najłatwiej dostrzec w początkowych sekwencjach *Prologues* (1964), gdzie poza wizerunkiem metaforycznym, mamy jego postać fizyczną – rysunek w partyturze. Co prawda, należy zauważyć, że w różnych sytuacjach przekształca się on niekiedy w romb, trapez, a nawet trójkąt równoramienny, jednak postać romboidalna występuje najczęściej. Metaforyczność pojawiania się romboidu wynika z założonej przez Sikorskiego

nierównomierności w każdym z elementów muzyki. Nierównomierność ta polega na starannym unikaniu bezpośredniej powtarzalności takich samych szczegółów, jak np. dwie identyczne wartości rytmiczne czy dwa identyczne zwroty melodyczne. Z pomocą przychodzi mu często symetria, która pozwala stosować rytmy nieodwracalne czy też formy zwrotne (lustro). Tę wyłącznie zasadę wykorzystuje epizod waltorniowy w numerze E partytury *Prologues*. Parta każdej waltorni zawiera lustro po każdej parze czterodźwiękowych figur, a więc pionowa oś symetrii znajduje się po między parami tych figur, a ponadto obie partie są wzajemnymi odbiciami lustrzanymi, co oznacza, że pozioma oś symetrii przebiega pomiędzy tymi partiami. Mamy tu więc do czynienia z podwójną symetrią.

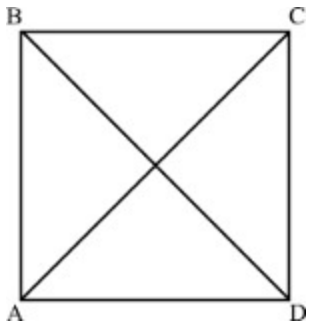
13. Tomasz Sikorski, *Prologues*, nr A partytury



Nieco inaczej przedstawia się inspiracja figurami geometrycznymi w *VII Kwartecie smyczkowym op. 67* (1985) Krzysztofa Meyera. Tu idea gry liniami i figurami jest z założenia kompozytorskiego nie tylko widoczna w analizie partytury, ale dostrzeże ją także uważny słuchacz, jak przydarzyło się to piszącemu te słowa. Zresztą utwór ten wykazuje jeszcze inne konstruktywistyczne inspiracje.

Pomysł zaaranżowania przestrzeni dźwiękowej (a ściślej: przestrzeni wykonawczej, a więc przestrzeni, w ramach której rozgrywa się muzyka grana przez kwartet smyczkowy), a być może także domniemany i rekonstruowany tu rysunek zainspirował kompozytora do powiązania jej z formą utworu w taki sposób, by rozmaite kombinacje źródeł dźwięku stały się elementami ją kształtującymi. Mielibyśmy tu do czynienia z wyniesieniem czynnika topofonicznego do roli formotwórczej. Thomas Weselmann[72] powołuje się w tej mierze na relację kompozytora potwierdzającego wyobrażeniowe powstanie *VII Kwartetu smyczkowego* od razu w całości. Tego rodzaju iluminacja mogła powstać w stosunkowo prosty sposób, jeśliby bodziec stanowiła zaproponowana niżej nieskomplikowana figura geometryczna przedstawiająca usytuowanie muzyków kwartetu smyczkowego (rzut z góry): A – pierwszych skrzypiec, B – drugich, C – wiolonczeli i D – altówki. Jeśli więc kwadrat z poniższego rysunku uznamy za plan topofoniczny utworu, to schemat obsady kolejnych epizodów muzycznych będzie wyglądał następująco: AB, CD, AD, BC, ABC, ABD, BCD, ACD, ABCD, BD, AC, D. Geometrycznie jest to suma wszystkich linii prostych (6) oraz wszystkich trójkątów (4), możliwych do wrysowania pomiędzy punktami oznaczonymi literami; ponadto mamy jeden kwadrat (ABCD) oraz 1 punkt (C). Z punktu widzenia muzycznego mamy wszystkie kombinacje duetów i triów, jeden epizod kwartetowy oraz solo altówkowe na zakończenie. Rysunek formy jest w pewnym sensie pochodną inspiracji geometrycznej, której oddziaływanie najbardziej dotyczy układu przestrzennego, to zaś dopiero rzutuje na przebieg formy. Konstrukcja muzyczna

przypomina formę allegra sonatowego, w której trzy fazy są identycznych rozmiarów: tu każda z nich zajmuje 77 $^{1}/_{3}$ taktu (całość liczy 232 takty); metrum jest stałe: $^{6}_{4}$ (w krótkim tylko fragmencie zamienne z $^{3}_{2}$). Każda z trzech faz składa się z 4 identycznej długości epizodów (po 19 $^{1}/_{3}$ taktu), tych właśnie, które – na rysunku – oznaczyłem literami. W ten sposób cały kwartet z jednej strony dzieli się na 12 epizodów, z drugiej na trzy fazy, które w przebiegu energetycznym (bo nie tonalnym, rzecz jasna) przywołują zarys formy sonatowej. W pierwszej fazie kompozytor wykorzystał jedynie linie proste tworzące wszystkie boki kwadratu, a z muzycznego punktu widzenia – 4 z 6 możliwych duetów. Fazę tę można przyrównać do ekspozycji formy sonatowej, ponieważ pojawiają się w niej podstawowe wątki. W drugiej fazie znajdujemy wszystkie kombinacje trójkątów z rysunku i triów z kwartetu. Ze względu na komplikację materiału i przyspieszenie ruchu ta faza czyni aluzję do przetworzenia. Ostatnia faza – to *climax*, kwartetowe tutti, definitywna kulminacja[73], rozpoczynająca się dokładnie w $^{2}/_{3}$ przebiegu utworu dopiero, a następnie ostatnie dwa brakujące duety (wrysowujące przekątne kwadratu) oraz solo altówkowe, wyciszające i zamykające całość. Ta faza ma charakter repryzy, ponieważ wnosi uspokojenie i spowolnienie rytmów, a także obniżenie dynamiki, czyniąc czytelną analogię do pierwszej fazy – ekspozycji.



Krzysztof Meyer. *VII Kwartet smyczkowy*. Schemat obsadowo-formalny

Każdy z epizodów trwa 116 ćwierćnut, a skoro kompozytor opatrzył utwór określeniem tempa: ćwierćnuta = 116 MM to znaczy, że każdy z nich trwa jedną minutę. Niewykluczone, że *VII Kwartet smyczkowy* Krzysztofa Meyera kryje w sobie inną jeszcze symbolikę liczb. Nie byłoby w tym nic dziwnego, skoro np. *Trio klarnetowe* zdradza matematyczne upodobania kompozytora do kształtowania formy według logicznych proporcji, których inspiracją może być nie tylko geometria, ale i matematyka (działania na zbiorach, ciągi)[74]. Powiązanie między tempem, a gęstością przebiegu muzycznego świadczy o wadze, jaką kompozytor przywiązuje do zjawisk metrorytmicznych, a więc do rytmu, czasu i formy, które niekiedy, jak w przypadku omawianego *Kwartetu* stanowią ideową jedność.

Figura inspirująca formę *VII Kwartetu smyczkowego* Krzysztofa Meyera przypomina symbol koperty, a więc poczty, listu. W powiązaniu z dedykacją *pamięci Ojca* nabiera ona znaczenia metaforycznego. Alegoryczną może wydawać się niecodzienna sytuacja, w której obsadę kwartetową wykorzystuje się ażurowo: z wyjątkiem jedynego epizodu *tutti*, zawsze co najmniej jeden

instrument milczy. Sfera dźwiękowa z grą cały czas z tłumikami tworzy metafizyczną aurę *sui generis* rozmowy z nieobecnym.

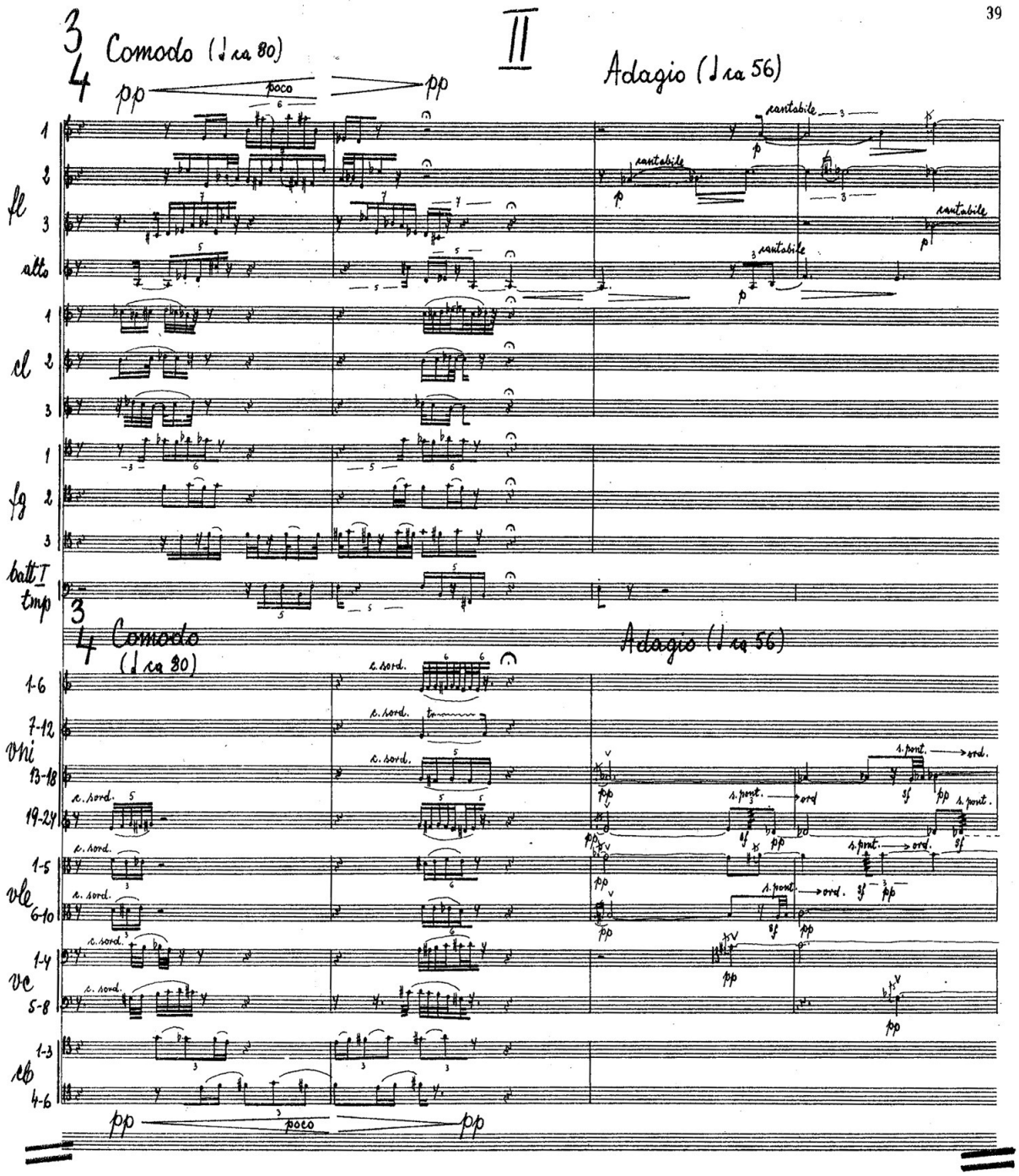
Zygmunt Krauze, fot. Maciej Łukasz Gołębiowski

Natomiast już od *Pięciu kompozycjach unistycznych* (1963) na fortepian Zygmunta Krauzego najwyraźniej daje się zauważyć

z kolei upodobanie do wykorzystania ciągu liczb pierwszych jako regulatorów proporcji rytmicznych dźwięków i pauz, występujące w kilku innych jego utworach unistycznych (m.in. w *Esquisse* czy *II Kwartecie smyczkowym*)[75].

W *Trytonach* Zbigniewa Rudzińskiego znajdujemy nawarstwianie powtarzanych modeli rytmicznych o długości 5, 9, 10 i 12 półnut; staje się ono budulcem wypełniającym początkową fazę utworu (t. 5-10) i miejsca analogiczne.

14. Edward Pałłasz. *Symfonia „1976”*, s. 39, t. 1-4



Adrian Thomas podaje, że *Góreckiego zawsze fascynowały liczby, pod czasu zastosowania przezeń z końcem lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych prostych i złożonych manipulacji cyfrowych. (...)* W Ad Matrem *długości poszczególnych taktów, wypełnionych*

otwierającymi utwór uderzeniami wielkiego bębna, wywodzą się z dat związanych z życiem i śmiercią jego matki[76]. Tu zatem inspiracje matematyczne wkraczają w dziedzinę mistyki liczb, te zaś regulują proporcje formalne.

Podobny zabieg zastosował także Paweł Buczyński w drugiej połowie swego *Oratio MDMLXXXII* (1982) na sopran i zespół kameralny. Trzynaście uderzeń wielkiego bębna, powtarzanych kilkakrotnie na zmianę z werblem i kończących utwór ma upamiętniać datę wprowadzenia stanu wojennego (13 grudnia 1981), co w połączeniu z tekstem modlitwy (*Salve Regina*) daje wyraz protestowi kompozytora przeciwko temu wydarzeniu: tekst hymnu (fragment) pełni jedynie ograniczoną semantycznie funkcję komentującą, ponieważ warstwa metaforyczna i podstawowe nośniki ekspresji znajdują się w partiach instrumentalnych.

Jeszcze inną inspirację, poniekąd anegdotyczną, odnajdujemy w partyturze *Symfonii „1976”* Edwarda Pałasza. Incipity każdej z trzech części zawierają odzwierciedlenie znaków graficznych, pierwszych trzech cyfr składających się na datę z podtytułu. Odzwierciedlenie to ma wybitnie rysunkowy charakter, zapis nutowy imituje kształt cyfry (w części drugiej *Symfonii „1976”* jest to cyfra „9” – zob. przykład 14).

Pomysł ten nie przekłada się w żaden sposób na sferę dźwięków, które nie mają intencji sugerowania odbiorcy czegokolwiek, co wiązałoby się z podtytułem, ani ze znakiem graficznym. Zapis nutowy ułożony jest jedynie w zewnętrzny kształt imitujący ten znak, nie przekładający się ani na strukturę harmoniczną, ani na proporcje czasowe samej muzyki. Zburzenie

tradycyjnego układu partytury (np. na układ wysokościowy, a nie grupowy) zatarłoby sens inspiracji. Ma więc ona wyłącznie zewnętrzny i – być może – wyłącznie symboliczny charakter. Fakt, iż utwór ma tylko trzy części (brakuje czwartej, inspirowanej cyfrą „6”) sprawia wrażenie, że kompozytor uznał możliwości inspiracyjne pomysłu za wyczerpane i ostatnie ogniwo symfonii za zbędne.

2. Minimalizm

Jeśli w sztuce pojawia się jakiś nowy nurt, z reguły dość szybko po nim rodzi się nurt mniej lub bardziej przeciwstawny. Jeśli więc na początku lat sześćdziesiątych XX w. dominowały techniki kompozytorskie stanowiące konsekwencję dodekafonii i serializmu, poszukujące precyzji lub wewnętrznego uzasadnienia przy pomocy metod ścisłych, to w tym samym czasie zaczęła kształtować się dążność do wyzwolenia z imperatywu precyzji. W ten sposób ewoluowały one bądź w stronę swobód wykonawczych (aleatoryzm), bądź w stronę zasadniczych uproszczeń estetyki bądź zasad kształtowania.

Warto na początku zwrócić uwagę na terminologię. Minimalizm to rodzaj odpowiednika angielskojęzycznego terminu *minimal art*. Jednak w literaturze przedmiotu pojawia się rozróżnienie między minimalizmem a *minimal art*, dotyczące, co prawda, malarstwa[77]. Ten pierwszy termin uznaje się za synonim pewnego redukcjonizmu, a więc postawy twórczej, wyrażającej się

w ograniczeniu środków artystycznych[78]. Pojawia się ona w połowie drugiej dekady XX w. w dziełach Kazimierza Malewicza, a być może apogeum osiąga 40 lat później w monochromatycznych płótnach Yvesa Kleina. Pomiędzy nimi mamy szereg propozycji artystycznych pośrednich, ale także ograniczających materię malarską. U Pieta Mondriana do podstawowych kolorów i form geometrycznych, u Władysława Strzemińskiego do płaszczyzn malarskich pozbawionych kontrastów kolorystycznych, rytmicznych czy formalnych. W muzyce do tak rozumianego minimalizmu można byłoby zaliczyć twórczość Antona Weberna, gdzie redukcji poddana została przede wszystkim forma i faktura. Wygodną techniką stała się w tym przypadku dodekafonia. Jednak główną jej cechą i celem nie była redukcja, lecz osiągnięcie doskonałości poprzez precyzję i logikę systemową. Efekt minimalistyczny jest tu więc całkowicie wtórny.

Drugi termin, *minimal art*, rezerwuje się do prac amerykańskich malarzy, Kennetha Nolanda, Franka Stelli, Morrisa Louisa czy Barnetta Newmana z początku lat sześćdziesiątych. Ich dzieła ograniczały materię malarską do jednobarwnych płaszczyzn, skontrastowanych niekiedy drobnymi elementami o innej kolorystyce, ograniczały dzieło do jednego rodzaju elementów (barw, kształtów), składały się z jednego bądź serii jednolitych obiektów. Były na ogół dwuwymiarowe, ich przestrzenność nie wynikała z perspektywy, lecz kontrastu z tłem miejsc, w jakich były wystawiane.

Rozróżnienie minimalizm – *minimal art*, przydatne w historii sztuki, dla muzyki ma mniejsze znaczenie. Tendencje

redukcjonistyczne nie odegrały wśród kompozytorów większej roli, zanim nie pojawił się w latach sześćdziesiątych XX w. w Stanach Zjednoczonych nurt, który pierwotnie określano wieloma nazwami: *repetitive music*, *acoustical art*, *minimal music* etc.[79], a który w polskiej terminologii otrzymał wygodniejszą językowo formę minimalizmu[80] . Należeli do niego głównie Terry Riley, La Monte Young, Steve Reich, Philip Glass czy John Adams, choć genezy można upatrywać we wcześniejszej twórczości Mortona Feldmana czy Johna Cage'a[81]. Nurt ten zyskał niejaką popularność także i w Europie (m.in. Louis Andriessen, Michael Nyman, John Tavener, Arvo Pärt, Gija Kanczeli).

Wśród kompozytorów polskich natomiast nie znalazł minimalizm wielu entuzjastów. Joanna Miklaszewska, autorka jedynego studium o tej muzyce w Polsce[82] wymienia czterech kompozytorów: Tomasza Sikorskiego, Zygmunta Krauzego, Henryka Mikołaja Góreckiego i Wojciecha Kilara. Do nich dodać należy przedstawicieli młodszych pokoleń: m.in. Annę Ignatowicz-Glińską (ur. 1968), Jacka Grudnia (ur. 1961), Jerzego Kornowicza (ur. 1959), Hannę Kulenty (ur. 1961) i Jarosława Siwińskiego (ur. 1964), którzy w niektórych utworach sięgali po wybrane elementy tego rodzaju techniki.

Najbardziej oryginalnym kompozytorem muzyki minimalistycznej w Polsce jest niewątpliwie Tomasz Sikorski. Jego muzyka wywodzi się z sonoryzmu. Jego reminiscencje widoczne są nie tylko we wcześniejszych utworach (*Anyfony*,1963, *Concerto breve*, 1965), ale właściwie w większości z nich. Rzecz jedynie polega na tym, iż elementy sonorystyczne podporządkowane są innym regulacjom, niż w sonoryzmie. Nie

mają za zadanie wysuwania się na plan pierwszy i nie wypełniają głównej, zewnętrznej warstwy dzieła. Stanowią jedynie pewien element składowy nowej struktury. A w niej składową główną jest fascynacja pogłosem, echem i wybrzmieniami, chętnie fortepianowymi lub dzwonowymi (perkusja), powtarzalność fraz, niekiedy świadomie dość natrętna, duża rola pauz, dzielących utwór na poszczególne fragmenty, lecz niekoniecznie na zróżnicowane części, a także stosowanie długich dźwięków.

W rezultacie otrzymujemy muzykę skontrastowaną wewnętrznie, ale o wolnej narracji i długim czasie percepcji. Nie ma ona nic wspólnego z kolorystyczną efektownością sonoryzmu. Choć wykorzystuje pewne procedury i postserialne i sonorystyczne właśnie. Należą do nich: aleatoryzm, zmienne metra i efekty zaczerpnięte z muzyki elektroakustycznej, np. technika przesuwania fazowego i efektu echa[83].

W samej twórczości Tomasza Sikorskiego odnajdujemy także redukcjonizm na przykład w sferze materiału dźwiękowego. Skalę dwunastodźwiękową wykorzystuje kompozytor wprawdzie w większości utworów, m.in. w *Prologach* (1964) i *Pejzaż zimowym* (1982), ale mamy przypadki wykorzystywania skal o mniejszej ilości stopni. Skalę 11-dźwiękową znajdziemy w *Holzwege* (1972), 10-dźwiękową – w *Widoku z okna oglądanym w roztargnieniu* (1971), skalę 9-dźwiękową – w *Homofonii* (1970), 7-dźwiękową – w *Diafonii* (1969), 5-dźwiękową – w *Bez tytułu* (1972)[84]. Nie ma tu wszakże chronologicznej tendencji do ograniczania pojemności dźwiękowej skal, ale istnieje dążność do precyzji w ich używaniu, chęć odwrotu od tonalności dur-moll, pomimo wykorzystywania trójdźwięków, ale bez znaczeń

funkcyjnych, napięciowych, charakterystycznych dla muzyki przeszłości.

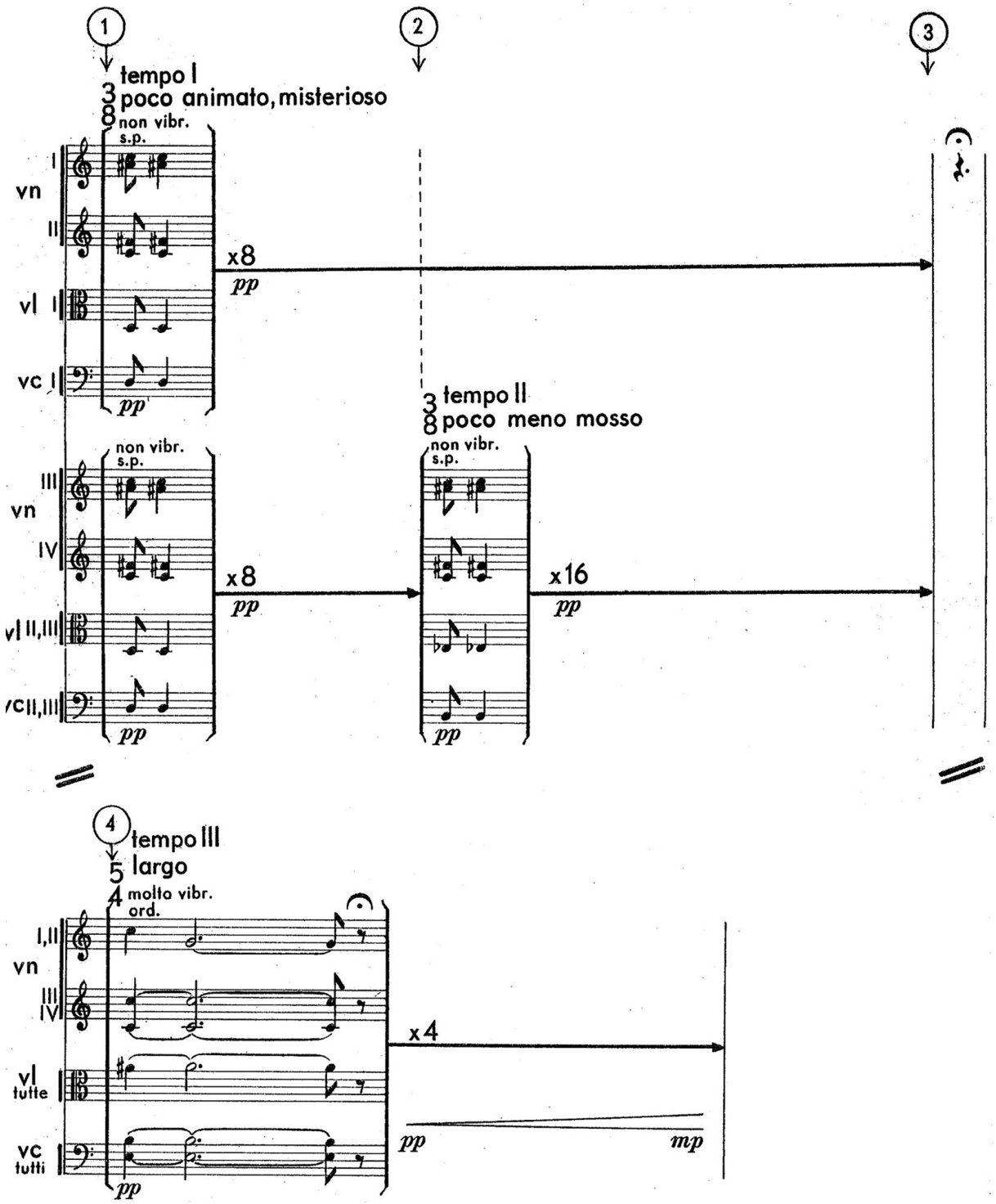
Powróćmy tu do inspiracji romboidem, by odnaleźć związane z tym tendencje minimalistyczne w muzyce Tomasza Sikorskiego.

I tak *Prologues* otwiera motyw zawierający jednoczesne accelerando i ritardando powtarzanych akordów w dwóch fortepianach, przy czym accelerando towarzyszy crescendo, a ritardandu – decrescendo. Następny motyw w fortepianach jest już symetryczny, złożony z obu form, graficznie romboidalny (Przykład 13). W tym samym czasie waltornie mają pulsację barwy wynikającą nie tylko z wibracji samego dźwięku, ale też z powodu kołysania (na jednym oddechu) instrumentem na boki (efekt dźwięku otwartego i zamkniętego), połączoną z pulsacją dynamiczną według owego romboidalnego wzoru. Identyczna niemal (w zapisie) figura pojawia się następnie w pierwszym wejściu chóru. Minimalistyczny aspekt tego utworu wyraża się także i w tym, że cała materia dźwiękowa ograniczona jest do kilku zjawisk. Po pierwsze – są nimi owe romboidalne formy rytmiczno-dynamiczne. Często występują łącznie, ale nie tylko. W tej kategorii mieszczą się także regularnie lub nieregularne powtórzenia dźwięków lub akordów. Drugim elementem są bardzo krótkie dźwięki o charakterze przednutkowym, którym z reguły towarzyszą dłuższe wybrzmienia, jak np. w nr J partytury *Prologues* w partii fortepianów. Trzecim – długo wytrzymywane wybrzmienia, np. w nr K tego samego utworu w partii chóru. Czwartym – efekty obiegnikowe, tryle i przebiegi oparte na wycinkach skali chromatycznej. Mieszanie wszystkich tych kategorii daje w efekcie bogatą paletę barwną. Duże urozmaicenie

wykazuje natomiast artykulacja. Oprócz tradycyjnych jej odmian stosuje Sikorski spory wachlarz innowacji. W chórze mamy efekty od *bocca chiusa* przez *imprecettibile* do *quasi grido*. W fortepianach – wciskane bezdźwięcznie klastery (efekt pogłosu podczas gry w innych rejestrach, czy tłumienie strun palcami (odkształcenie barwy). W instrumentach dętych blaszanych oprócz wspomnianych kołysań instrumentem – tryle enharmoniczne. Strona kolorystyczna jest tu bardzo dokładnie obmyślana, co, zapewne, stanowi wpływ przeważającego w czasie powstania utworu (1964) sonoryzmu. Kolejny utwór orkiestrowy Tomasza Sikorskiego, *Sequenza I* (1966), efektów sonorystycznych zawiera nieco więcej: w orkiestrze smyczkowej, oprócz nieokreślonej wysokości „najwyższych możliwych dźwięków" znajdujemy ponadto grę za podstawkiem. Rzecz charakterystyczna, że kompozytor chętnie stosuje obsady chórowe grup instrumentalnych. W *Sequenzy I* mamy poczwórną obsadę wszystkich instrumentów dętych, podobnie w *Homofonii* (1970), *Vox humana* (1971) i *Innych głosach* (1975). W kilku utworach mamy też zespoły gongów: w *Antyfonach* (1963) i *Innych głosach* są to 4 gongi, w *Concerto breve* i w *Sequenzy I* – 2 gongi i 2 tam-tamy, w *Vox humana* – 4 gongi i 4 tam-tamy. W licznych utworach występuje ponadto fortepian, chętnie łączony nie tylko z perkusją (idiofony metalowe), ale także z instrumentami dętymi. Jednym z pomysłów, wiążących go z amerykańskim minimalizmem (Steve Reich) jest efekt przesunięcia fazowego, na ogół polegający na po wtarzaniu tego samego materiału dźwiękowego w dwóch różnych tempach, jak w *Diafonii* (1969) czy *Muzyce nasłuchiwania* (1973),

bądź z niewielką jego modyfikacją w trakcie trwania powtórzeń, jak w *Vox humana* czy *Paesaggio d'inverno* (Przykład 15).

15. Tomasz Sikorski, *Paesaggio d'inverno*, nr 1-4 partytury



Wysokości dźwięków kształtowane są na ogół według doświadczenia empirycznego: słuch wewnętrzny kompozytora i jego wyobraźnia posiłkowane doświadczeniem percepcyjnym

stanowią o ich doborze. Ewenementem jest *Samotność dźwięków* (1975), na którą składa się jeden dźwięk. Trudno sobie wyobrazić większą redukcję: doprowadziłaby ona wyłącznie do powstania utworu w rodzaju *4′33”* Johna Cage'a, a zatem do wyjścia z nurtu minimalizmu w kierunku konceptualizmu, happeningu czy teatru instrumentalnego. Nie sposób jednak nie przywołać tu innych utworów opartych na tym samym założeniu.

Przywodzi to na myśl pomysł Yvesa Kleina, malarza, który już w pod koniec lat czterdziestych wpadł na pomysł stworzenia *Symfonii jednodźwiękowej*, w której przez cały czas miał brzmieć jeden dźwięk – *d*[85]. Realizacja tego pomysłu urzeczywistniła się dopiero podczas wernisażu-happeningu w 1960 r. w Paryżu. *Symfonią jednodźwiękową* dyrygował autor: wskazywał jednak nie wejścia instrumentów, tempo i artykulację, ale... sposób poruszania się i ekspresję modelek, które swymi namaszczonymi niebieską farbą nagimi ciałami odciskały na płótnach różne kontury i kształty; w ten sposób powstawały *Antropomorfie*, bo tak nazwał Yves Klein w ten sposób powstałe obrazy[86]. Muzyka była jedynie osobliwym tłem dla żywej akcji malarskiej i nie miała, bo nie mogła mieć bardziej bezpośredniego związku z samymi obrazami. Jedyną analogię może stanowić to, że słyszało się jeden dźwięk, a widziało jeden kolor, bo nawet forma obydwu była całkowicie odmienna. Satyryczna wersja tego wydarzenia znalazła się później w filmie *Mondo Cane* (*Pieski świat* 1962) Gualtiero Jacopettiego[87].

Kilka lat później (1967) powstał *Slow Motion Sound* Steve'a Reicha, utwór oparty także na jednym dźwięku. Partytura

składająca się wyłącznie z opisu zbliżała go bardziej do wytworu konceptualizmu, aniżeli do *minimal music*.

Niskie dźwięki Krzysztof Knittla, zainspirowane zostały istotnie niskim brzmieniem solowego tam-tamu, na którym kompozytor improwizował podczas seminarium polsko-niemieckiego w Poczdamie w 1978 roku. To utwór, który podobnie jak wiele obrazów z nurtów wywodzących się z *pop-artu,* ma kilka wersji *alias* replik: od samej taśmy (1980) po taśmę z gitarą elektryczną czy syntezatorem (1991). Powstawały one na przestrzeni 12 lat. Oznacza to, że użycie tego samego materiału po raz kolejny przestało być czymś nieoryginalnym. Jeśli w obrazie *Marylin Diptych* (1962) Andy Warhola widzimy przebarwioną przez malarza tandetnymi kolorami i zwielokrotnioną 20 razy fotografię Marylin Monroe, to w obu przypadkach mamy do czynienia z tym samym zjawiskiem. Powtórzenie staje się wyzwaniem przeciwko dowolności (aleatoryzm) i subiektywizmowi (wolny wybór).

Jednak propozycje te wynikały z poważnych przemyśleń na temat estetyki i w ogóle filozofii sztuki. Minimalizm amerykański odrywał się całkowicie od problemów świata, starał się wciągnąć słuchacza w grę barw, form i kształtów, fascynował się linearyzmem o dość prostych modelach, których nawarstwianie często dawało quasi-tonalne rezultaty. Był bardziej transcendentną kontemplacją formalną, aniżeli skłaniał do refleksji ontologicznych czy kondycji człowieka. W nim widział chętniej odbiorcę zabawy. *Clapping Music* Steve'a Reicha, czy też jego *Music for Pieces of Wood* operujące wąskim zakresem środków (klaskanie w pierwszym, claves, instrumenty perkusyjne o nieokreślonej wysokości dźwięku w drugim utworze) skłaniają

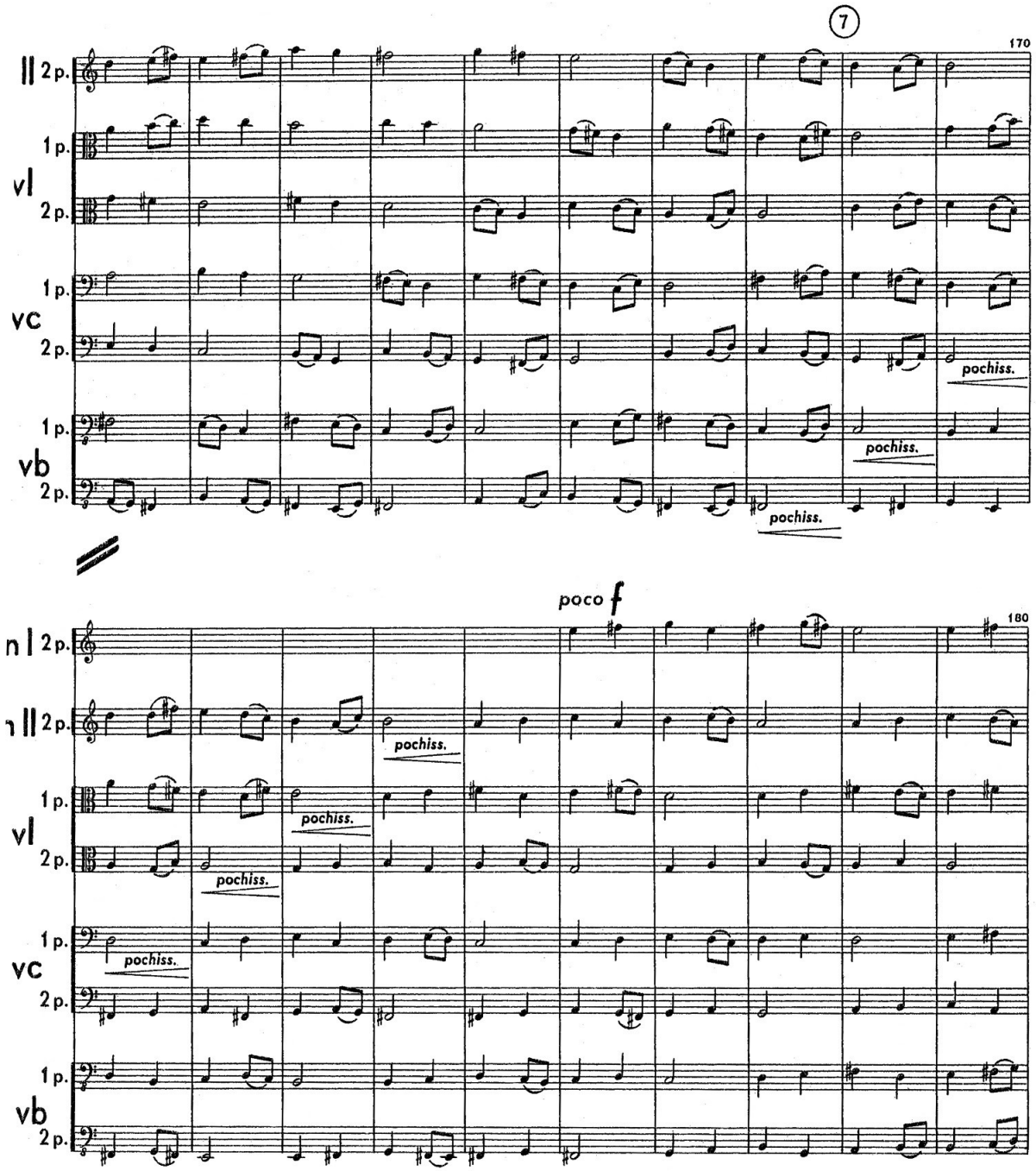
do zastanawiania się nad mechaniką ruchu i rytmu, który prezentują, nie stawiając żadnych poważnych pytań.

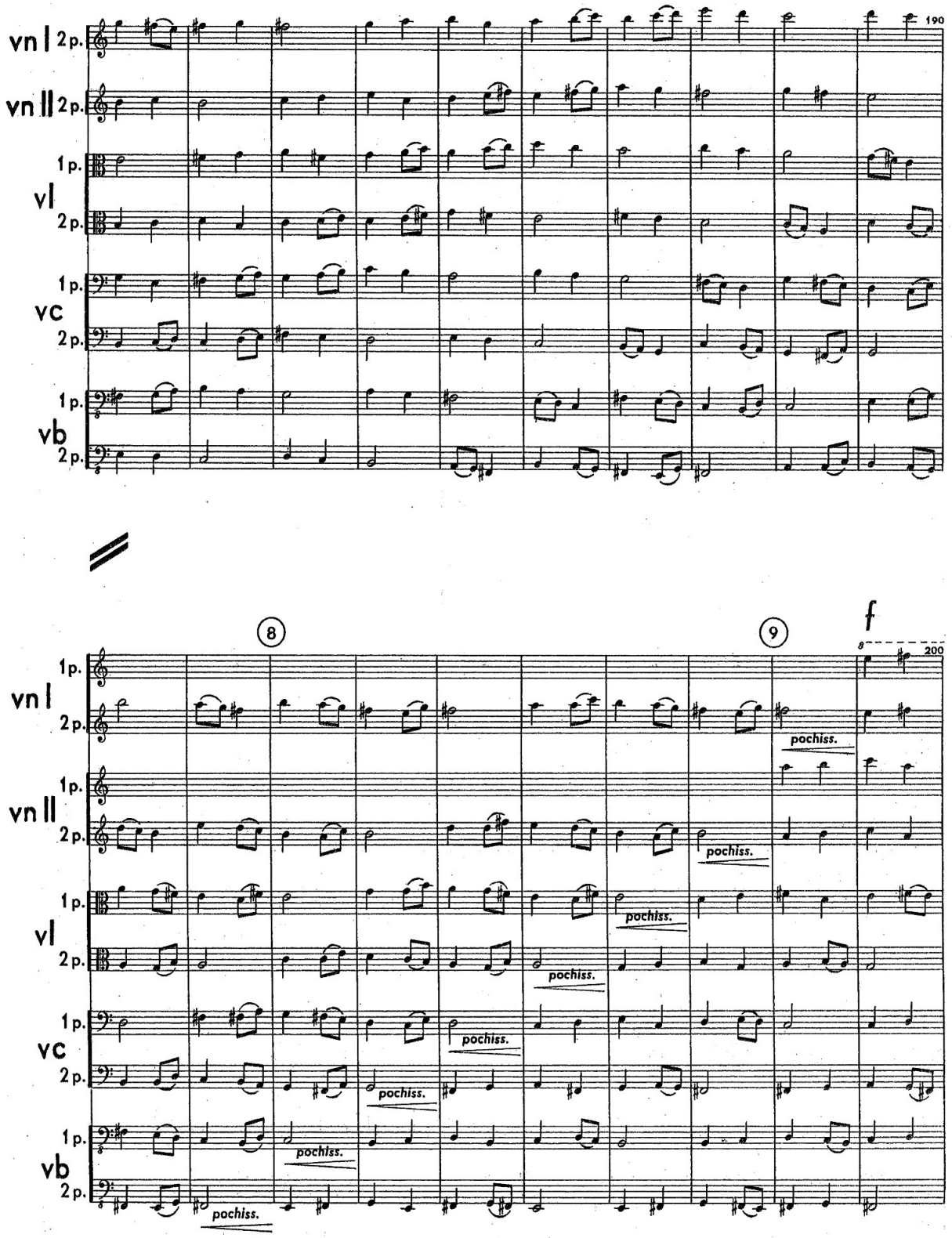
Natomiast minimalizm Tomasza Sikorskiego cechuje całkowity brak elementów ludycznych. Jego muzyka pozbawiona jest niemal elementów tonalnych, obfituje w dysonanse, unika melodyki, zaś inspiracje filozoficzne i literackie pochodzą ze sfery pesymistycznych i egzystencjalnych[88]. W sferze dźwiękowej zaś powiązania z minimalizmem, jak wskazuje Joanna Miklaszewska[89], polegają na zawężeniu ilościowym zastosowanych struktur, ograniczeniu dynamiki i ekspresji, predylekcji do statycznego przebiegu toku narracyjnego, stosowaniu centralizacji brzmieniowych, odległych wszakże od tonalności dur-moll czy modalnej. Nie ma więc mowy o zachęcaniu do jakiejkolwiek gry, a materia muzyczna, wprawdzie podobnie kontemplacyjna, swą ograniczonością narzuca odbiorcy krąg nastrojów dalekich od zabawy.

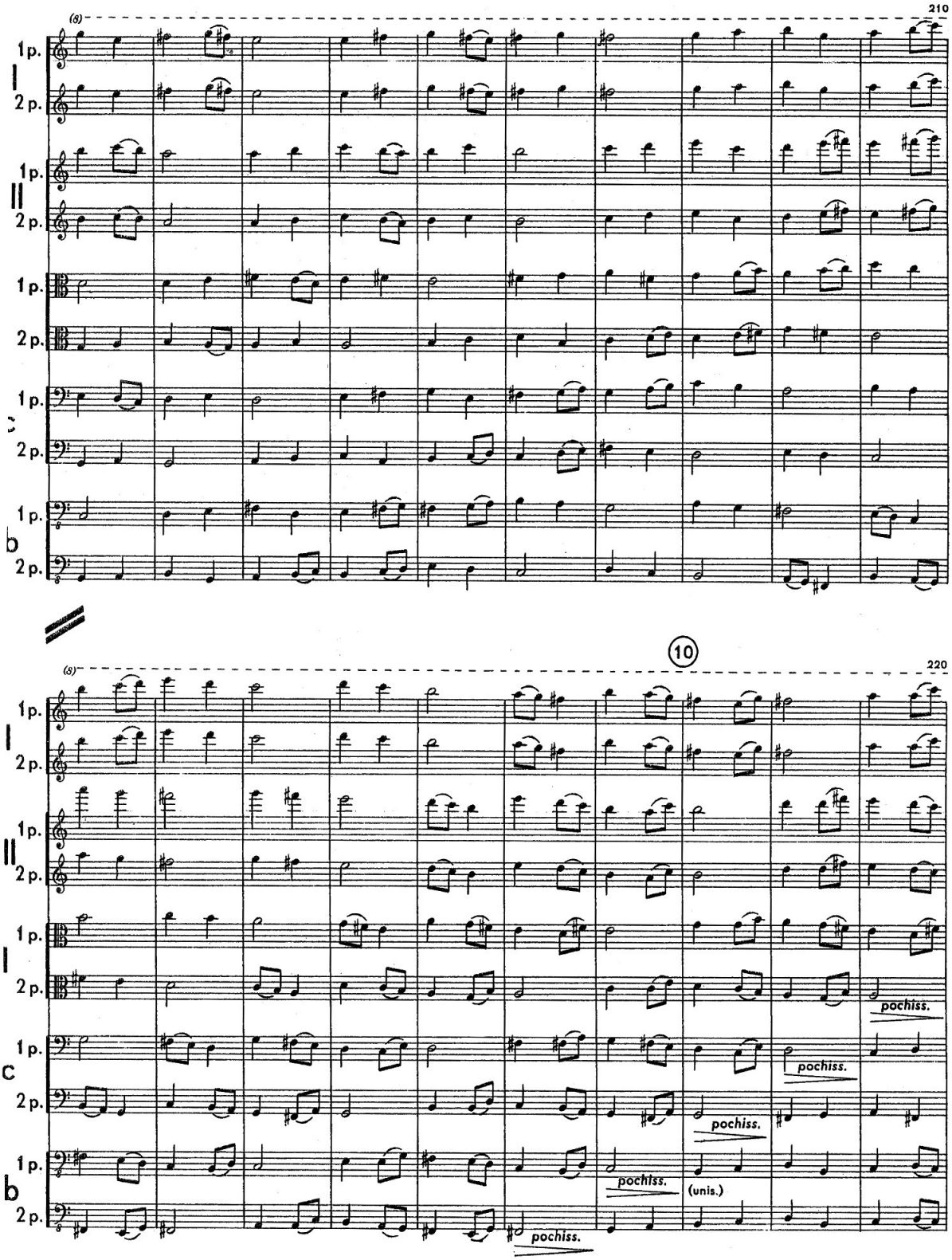
W twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego znajdujemy utwory o zbliżonej do minimalistycznej ekspresji. Ale, w przeciwieństwie do Tomasza Sikorskiego, którego cała dojrzała twórczość ma taki charakter, u autora *Refrenu* minimalizm jest pewnym stadium ewolucji języka dźwiękowego, obecnym w wielu, lecz nie we wszystkich utworach. Jest wszakże pewien wyróżnik w jego postawie artystycznej, który doprowadził kompozytora do języka minimalistycznego: to skłonność do doprowadzania pewnych idei czy pomysłów do krawędzi, ściany, niemożności. Jeśli w kilku utworach, jak *I Symfonia „1959”* czy *Scontri* zastosował serializm, to był on tak daleko zaawansowany, że dalej już korzystać z tej techniki się nie dało. Jeśli w cyklu *Genesis* eksploatował walory

sonorystyczne zastosowanej tam obsady – to tak, że już nigdy z podobną intensywnością nie wrócił do stosowania tych środków. Pierwszymi utworami, w których pojawiły się cechy minimalistyczne – były *Choros* (1964) i *Refren* (1965). Dominowała w nich oszczędność środków i ich eksponowanie na dłuższej przestrzeni w sposób jednorodny. Kolejną kompozycją była kantata *Ad Matrem* (1972). Materiał dźwiękowy został tam sprowadzony do kilku pomysłów[90], głównie harmonicznych. Jednak w powiązaniu z diatoniczną melodyką głosu solowego i rozwiązaniami quasi-tonalnymi, utwór ten sytuuje się na pograniczu muzyki poważnej i popularnej, pomimo (a może wskutek?) tragicznej inwokacji tytułowej do nieszczęśliwej matki. Fakt użycia tekstu łacińskiego jest tu znaczący. *Zaledwie parę słów, ale tych o najwyższym dla kompozytora znaczeniu, które dramat osobisty wpływało w dramat wiary i kultury: „Mater mea, lacrimosa, dolorosa”*[91]

16. Henryk Mikołaj Górecki. *III Symfonia „Pieśni żałosnych”*, I cz., t. 161-220


7
170
II 2 p.
1 p.
vl
2 p.
1 p.
vc
2 p.
1 p.
vb
2 p.
pochiss.
pochiss.
pochiss.
poco f
180
n I 2 p.
n II 2 p.
pochiss.
1 p.
vl
2 p.
pochiss.
pochiss.
1 p.
vc
2 p.
pochiss.
1 p.
vb
2 p.


190
vn I 2 p.
vn II 2 p.
vl 1 p.
vl 2 p.
vc 1 p.
vc 2 p.
vb 1 p.
vb 2 p.
8
9
f
200
pochiss.


210
(8)
1 p.
2 p.
I
II
c
b
10
220
pochiss.
(unis.)

Aluzja w tekstach słownych do tragicznych wydarzeń znajdzie się następnie w ogromnej *III Symfonii „Pieśni żałosnych”* (1976). Materia muzyczna blisko godzinnego dzieła rozłożonego w trzy wolne (*Lento*) części ogranicza się do kilku elementów[92]. Pierwszą część wypełnia gigantyczny, blisko półgodzinny diatoniczny kanon, przerwany sopranowym ariosem, kanon za pierwszym razem rozbudowujący się od jednego do 8 głosów, po czym zawężający do dwóch i wchodzący po arioso w pełnej postaci i stopniowo ograniczający pole dźwiękowe. Forma jest czytelna wskutek zastosowania symetrii, melodyka diatoniczna (pochodzenia ludowego), modalna o jednoznacznej centralizacji na dźwięku *e*. Polimodalność ma charakter spekulatywny, ponieważ wynika jedynie z transpozycji kwintowych tematu kanonu. Zachowana zostaje skala wyjściowa (eolska). Wszystkie przebiegi kanonu posługują się dźwiękami z jego ekspozycji, choć *finalis* każdego przebiegu leży na innym stopniu skali wyjściowej. Ponieważ ósme wejście tematu utrzymuje się ponownie w tonacji wyjściowej (eolskie *e*), oznacza to, że wszystkie wejścia wyczerpują także wyjściową skalę eolską. Jest to więc rodzaj kanonu kołowego. Możemy zauważyć tu analogię konstrukcyjną do pomysłu J. S. Bacha z *Musikalisches Opfer,* gdzie „canon circularis per tonos” przesuwa materiał przez wszystkie stopnie skali całotonowej, by do tonacji wyjściowej wrócić w siódmym jego przeprowadzeniu. Bach porusza się po stopniach skali po kolei, Górecki – skokami kwintowymi; jedynie jedną z kwint zastępuje trytonem, ponieważ skala nie jest symetryczna, jak u Bacha, a zmiana ta pozwala zachować regułę niewykraczania poza obraną skalę modalną. Kanon Góreckiego ma jeszcze jedną cechę.

Operuje dość jednostajną rytmiką, w której pewne zwroty wielokrotnie się powtarzają, co tym bardziej ujednolica przebieg całości. Charakterystyczny motyw czołowy powtarza się w każdym głosie po 8 taktach o tercję wyżej. Linia basowa pojawia się dziewięciokrotnie niczym temat passacaglii, zanim pójdzie dalej w pierwszym kanonie; w drugim zaś mamy proces odwrotny, czyli najpierw są dalsze kontrapunkty, a dopiero potem linia basu dziewięciokrotnie intonuje temat. To wszystko spowija cały kanon w całun jednorodności, jednostajności i monotonii. Braku napięć harmonicznych i melicznych nie rekompensują ani zmiany wolumenu, ani dynamiki, bo nawet kolorystyka niemal się nie zmienia (Zob. przykład 16).

Pozostałe części, podobnie do pierwszej, wykorzystują centralizacje tonalne (druga – głównie in *b*, trzecia – in *a*) i powtarzalność elementów. Finał, skomponowany analogicznie w formie repryzowej, operuje przez pierwsze 50 taktów dwoma jedynie akordami na zmianę (a^0–c^1–f^1 oraz a^0–h–f^1). Adrian Thomas powołując się na słowa kompozytora akordy te odnosi do *Mazurka a-moll* op. 17 nr 4 Fryderyka Chopina i – jednocześnie – do akordu a-moll z eksponowaną sekstą małą jako dysonującą wobec kwinty – z I części *Eroiki* Beethovena (t. 276-279)[93]. O ile jednak w *Eroice* są one wyrazem dramatyzmu (i zajmują zaledwie 4 takty), o tyle Chopina stają się wyrazem melancholii (także nie zajmują wiele miejsca: 3 pierwsze i 4 ostatnie takty utworu). I chopinowski charakter przejmuje Górecki, nie dodając wszakże nic więcej, prócz rozbudowania współczynników formy. Pomysł z pierwszych 50 taktów kompozytor następnie rozwija się na trzykrotnie większym obszarze. Trzy diatoniczne (tercjowo-

sekundowe) akordy w poszerzającej się instrumentacji (same smyczki) i ambitusie wahadłowo kołyszą się w ruchu paralelnym; w tym czasie instrumenty dęte wzmacniają jedynie zrazu w unisonie, potem w oktawach diatoniczne melodie fraz solowego sopranu. Środkowy epizod utrzymuje się w tonacji A-dur i wykorzystuje podobne środki techniczne. Po pauzie generalnej wraca skrócony materiał epizodu pierwszego (tekstowy i dźwiękowy), po którym następuje coda, składająca się z 21 powtórzeń opadającego akordu A-dur (bez przewrotu, lecz w różnych pozycjach), wydłużonego na końcu. Sentymentalnej, prostej melodyce pieśni w głosie solowym w całej *III Symfonii* towarzyszy monotonna rytmika i tradycyjna harmonika. Z punktu widzenia faktury – w konstrukcji dźwiękowej pierwszej części użył kompozytor polifonicznych zabiegów technicznych, aby nadać kanonowi logiczny przebieg, zamykający kwintowy krąg skal modalnych. Dwie pozostałe części wypełnione są niemal wyłącznie partiami homofonicznymi, w których przeważają repetycje akordów lub ich ciągów. W ten sposób uzyskuje kompozytor kontrast skali makro, którego brak w skali mikro.

Nie ma wątpliwości, że ograniczenia materiałowe twórczości Góreckiego mają cechy nawiązywania do minimalizmu. Odnajdujemy je w kilku sferach. Po pierwsze – w neotonalizmie. Po drugie – w powtarzalności różnych elementów, jak akordy lub ich szeregi, a także komórki, które składają się na frazy melodyczne[94]. Po trzecie – w ograniczonej ilości pomysłów melicznych, harmonicznych, fakturalnych czy kolorystycznych. Po czwarte – w uproszczonej i tradycyjnej ekspresji. Tej właściwości nie rekompensują żadne inne rozwiązania: ekspresja nie

wytrzymuje tak wielkiego kontrastu (rozmiary *versus* ubogie środki) i dzieło razi ostentacją.

Jeśli w muzyce rozrywkowej refreny wykonywanych publicznie piosenek powtarza się niezliczoną ilość razy przeważnie po to, aby słuchaczowi wbiły się w pamięć i żeby wiedział, że to jest właśnie to, co mu się ma podobać, to podobny pomysł w muzyce symfonicznej kieruje ją ku nurtowi popularnemu. Analogiczne rozwiązania znajdują się w kilku utworach quasi-oratoryjnych Katarzyny Gaertner (*Msza beatowa*), Jana Kantego Pawluśkiewicza (*Nieszpory ludźmierskie*) czy Zbigniewa Preisnera (*Requiem dla mojego przyjaciela*), a więc twórców muzyki rozrywkowej i lekkiej przede wszystkim. Tego rodzaju metodologia nie jest odkryciem ani ich, ani Góreckiego, ale dużo wcześniejszej muzyki wywodzącej się wprawdzie z rocka, ale zmierzającej ku muzyce pop. Stąd też nieoczekiwanie duża popularność dzieła Góreckiego na zachodnich, głównie anglosaskich rynkach i, co charakterystyczne, często w środowisku muzyków rozrywkowych, pop, etc..[95] Jak się wydaje, trafna jest w odniesieniu do tego rodzaju zjawisk diagnoza Mieczysława Tomaszewskiego, który zwrócił uwagę, że zrelatywizowanie wartości otworzyło możliwość programowej, czyli apriorycznej, założonej „bylejakości" utworu. A to *zniosło różnicę między dziełem a kiczem*[96].

Tymczasem w *III Symfonii* Góreckiego zabieg ten (powtarzanie) przyniósł dwojakie skutki: we Francji, gdzie odbyło się prawykonanie dzieła, spotkał się z wyraźną niechęcią, w Polsce zrazu przeszedł bez większego rezonansu. Należy przypomnieć, jakich tekstów użył kompozytor w tym utworze. Były to: XV-

wieczny *Lament świętokrzyski* (w pierwszej części), napis wydrapany w piwnicy willi „Palace” w Zakopanym, więzieniu i hitlerowskiej katowni (w drugiej części) oraz opolska pieśń ludowa (w trzeciej). Tematyka martyrologiczna we Francji zawsze cieszyła się powodzeniem, o ile dotyczyła spraw francuskich, np. *Résistance*, jeśli dotyczyła kogo innego – na ogół przyjmowano ją chłodno. W Polsce tematyka martyrologiczna miała powodzenie u twórców, bo miała powodzenie u publiczności. Stąd więc duża ilość utworów o różnej intencji, w których jest ona wykorzystana[97] – z różnym zresztą powodzeniem i skutkiem artystycznym. Natomiast zawsze towarzyszy jej pewna dwuznaczność: krytykę dzieła łatwo posądzić o krytykę tematu, stąd też niechęć do podejmowania dyskusji. Sukces dzieła Henryka Mikołaja Góreckiego przyszedł w Polsce po spóźnionym sukcesie dzieła na rynku brytyjskim dzięki efektowi skutecznego marketingu w początku lat dziewięćdziesiątych[98].

Najbardziej „radykalnym” w swym minimalizmie, jest jednak inny utwór Góreckiego – trio *Recitativa e Ariosa „Lerchenmusik”* (1985). Jest to ponownie ogromna, blisko 40-minutowa konstrukcja składająca się z trzech wolnych części. Zasada operowania epizodami o ograniczonym materiale i sprzecznej z nim pojemności czasowej sprzyja podkreślaniu kontrastowości, co zbliża pomysł całości do bruitystycznego, w którym kontrasty wybranych elementów muzyki muszą być na tyle atakujące, by mogły zastąpić brakujące. Ze zjawisk muzycznych warto odnotować zastosowanie bitonalnych układów akordowych i – częste u Góreckiego – zredukowanie czynnika melodycznego niekiedy nawet do dwóch dźwięków. Znaczna rozpiętość

wszystkich współczynników formy powoduje, że dzieło to zwraca uwagę z jednej strony nadekspresywnym, choć dalece ograniczonym eksponowaniem różnych pomysłów, dopasowaniem motywiki do użytego następnie cytatu (pierwsze dźwięki *IV. Koncertu fortepianowego G-dur* op. 58 Ludwika van Beethovena), interesującym podkreślaniem barw dominujących w kolejnych częściach instrumentów (za każdym razem kładzie kompozytor na inną barwę). Egzotyczność *Recitativów i Ariosów* na tle innych utworów muzyki polskiej tego okresu polega przede wszystkim na doprowadzeniu każdego elementu muzyki do postaci skrajnej, poza którą wyjść się już nie da. Związek z minimalizmem wyraża się tu w wielkopłaszczyznowym traktowaniu materiału dźwiękowego, rozpinaniu w nim repetycji akordowych, meliki o ograniczonym ambitusie, rytmiki najczęściej ostinatowej. W muzyce Góreckiego nie ma jednak elementu ludycznego, który wypełniał w dużej mierze minimalizm amerykański. Jedynym utworem, bardziej do tej estetyki zbliżonym, lecz o wiele bardziej „skomponowanym" – jest jego *Koncert klawesynowy* (1980). Kompozytor wykorzystuje w nim w zasadzie trzy elementy: motywy gamowe, skoki interwałowe w melodyce oraz diatoniczne akordy, przeważnie wielokrotnie powtarzane. W pierwszej części szybkim przebiegom instrumentu solowego, prowadzonym paralelnie w dwóch oktawach towarzyszy wolniejsza narracja orkiestry smyczkowej, prowadzonej także w oktawach, a w środkowym epizodzie w tercjach, dwojonych w kilku oktawach. Część druga, nieco bardziej złożona, wykorzystuje repetowane akordy tonalne, a nawet połączenia toniczno-dominantowe (i odwrotne), akordy bitonalne, bądź symetryczne (1-3-1) w partii

zarówno instrumentu solowego, jak i w orkiestrze. W klawesynie pojawia się ponadto struktury symetryczne wertykalnie: repetowany motyw stanowiący czytelną aluzję do kształtu figur z basu Albertiego, lecz wzbogaconej półtonowymi dobarwieniami harmonicznymi, wychodzącymi od bitonalności (3-3-1-6-1-3-3) i za pośrednictwem ruchu przeciwnego w skrajnych głosach dochodzących do układu 4-4-2-6-2-4-4. Tryton, który stanowi tu oś symetrii układu harmonicznego w klawesynie, pojawia się jednocześnie w smyczkach jako jedyny interwał groteskowej dwudźwiękowej melodii zawierającej glissanda i półtonowe lub trytonowe również ozdobniki (t. 169-201). Akordy bitonalne, lecz o bardziej skomplikowanej budowie (więcej dysonujących składników w układzie 10-dźwiękowym) w klawesynie, powtarzane osiem razy każdy, zawierają quasi progresję wykorzystującą opadającą gamę chromatyczną w najwyższych składnikach. Opada ona od d^3, zatrzymując się jedynie na powtórzeniu c^2 – ces^2 – b^1 przed osiągnięciem końcowego a^1; w tym samym czasie podstawa harmoniczna opada diatonicznie od a^0 do *F*. W ten sposób dociera kompozytor do akordu tonicznego D-dur. Na słuchacza czeka jednak na zakończenie niespodzianka: przed ostatnią toniką mamy cytat z gamowego incipitu pierwszej części. Materia dźwiękowa utworu zawiera wiele elementów zgodnych z amerykańską wizją minimalizmu. Wiele z nich jednak od tego wzorca odbiega: przede wszystkim zwarta i zwięzła czytelna forma. Ekspresja, dość lekka wskutek energicznej i ciągle atakującej słuchacza narracji, niekiedy przybiera cechy groteski. W przeciwieństwie do dwóch poprzednio omawianych utworów Góreckiego *Koncert klawesynowy* operuje

bardzo szybkim czasem narracji, stąd też wiele wydarzeń dźwiękowych pojawia się jednocześnie, a czas trwania całości jest dość krótki (niespełna 10 minut).

Wiele utworów Wojciecha Kilara wykazuje również tendencje minimalistyczne. Jednak w jego twórczości są one w zasadzie ograniczone do powtarzalności interwałów i fraz melodycznych, akordów, ich układów oraz grup. Joanna Miklaszewska upatruje w tym tradycyjne myślenie w kategoriach szeroko rozumianej „melodii z akompaniamentem”[99]. Jednak opinia ta nie wyczerpuje całości zagadnienia. U Kilara mamy bowiem o czynienia z pewnego rodzaju radykalizmem, innym wszelako, niż u Góreckiego.

Symetryczna formalnie konstrukcja *Upstairs-downstairs* (1971) zawiera dwie nuty pedałowe: a^1 i c^2 (środkowy rejestr!), brzmiące przez cały czas trwania około 10-minutowego utworu. Spowolniona narracja i harmoniczno-kolorystyczne traktowanie materiału brzmieniowego w powiązaniu ze spoiwem brzmieniowym wspomnianej nuty pedałowej tworzą obraz dźwiękowy, odbiegający dość daleko od sonorystycznej sztampy początku lat siedemdziesiątych. Cechy minimalistyczne niewątpliwie godne są zauważenia. Co prawda, stosowanie nut pedałowych nawet na dłuższej przestrzeni nie jest w muzyce niczym nowym[100], ale w kontekście sonoryzmu, z którym *Upstairs-downstairs* stanowi polemikę, należy zauważyć, że minimalistyczna twórczość Wojciecha Kilara jest rezultatem innego rodzaju myślenia: nie kontrapunktycznego czy barwowego, lecz płaszczyznowego.

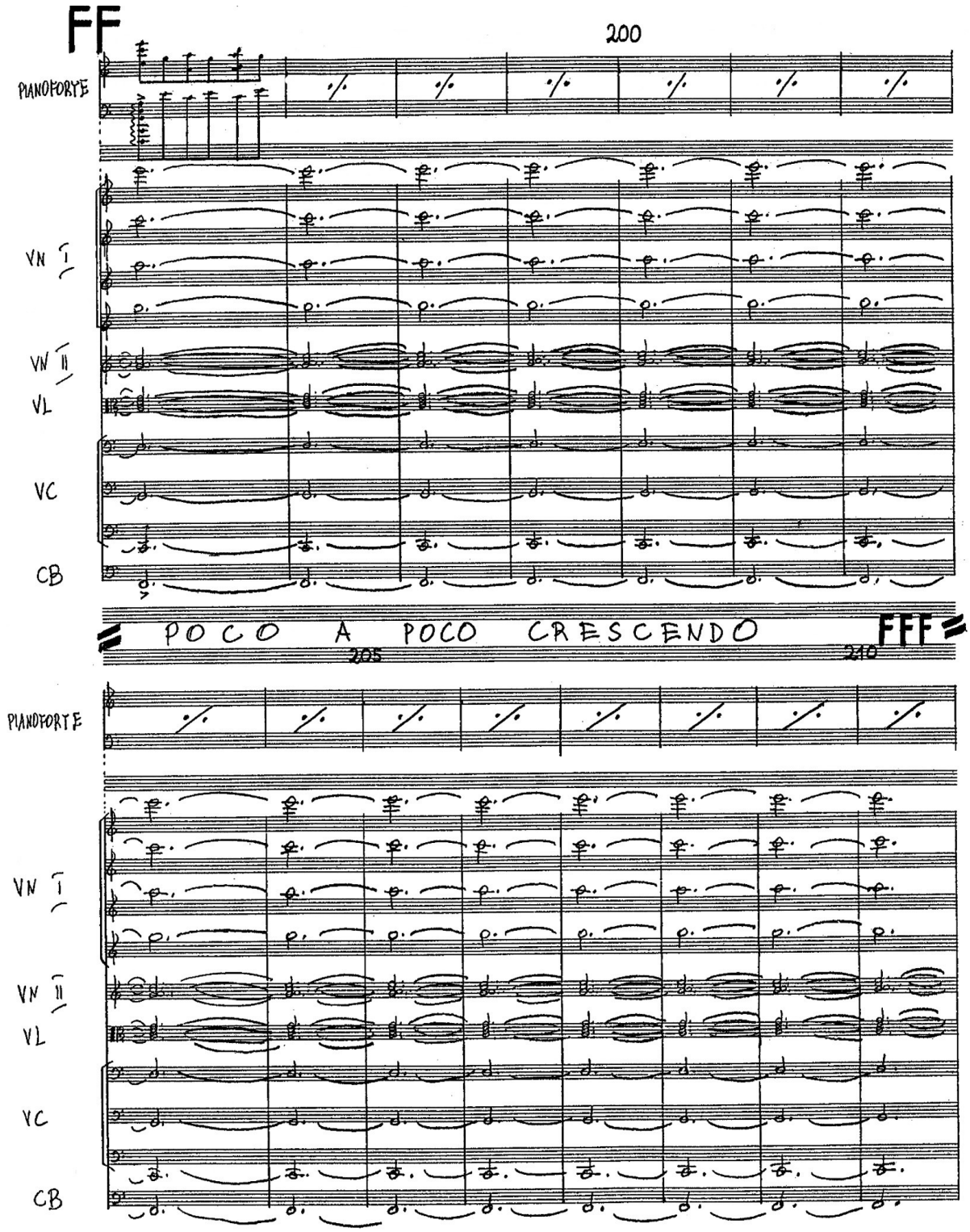
I tę właśnie cechę, nieledwie dominującą, możemy właśnie dostrzec w *Przygrywce i kolędzie* (1972). Forma utworu jest prosta, repryzowa, z codą. W orkiestrze smyczkowej występują wyłącznie akordy, w partii 4 obojów wyłącznie motywy złożone z ćwierćnuty i długiego wybrzmienia bądź same długie dźwięki (coda). Sfera harmoniczna w częściach skrajnych (*Przygrywka*) zorganizowana jest w nakładane na siebie czterodźwiękowe akordy: utwór rozpoczyna więc współbrzmienie złożone z akordów septymowych (z septymą małą): H^7, C^7 i Cis^7. Stanowi ono rodzaj „refrenu", ponieważ pojawia się po każdym z dwóch innych, wprowadzanych na przemian. Drugie współbrzmieniem jest złożone z trzech akordów małotercjowych odległych od siebie o tercję wielką (jest ono symetryczne) i osiągnięte metodą połączenia najbliższą drogą (glissandowo). Trzecie – to akord złożony z odległych od siebie tworów wielkosekundowych (również symetryczny). Zestaw tych trzech brzmień, prezentowanych w różnej kolejności i o różnym czasie wybrzmienia stanowi tło dla quasi-kanonu w obojach. Pojawia się on pięciokrotnie i składa się kolejno z wstępujących falami interwałów (wszystkie od dźwięku cis^2): tercji małej, tercji wielkiej, ponownie tercji małej, sekundy wielkiej oraz trytonu. Repryza tego materiału jest jego wersją skróconą i przetransponowaną w dół o interwał tercji małej w przypadku smyczków; kanon obojowy pojawia się raz w postaci wstępującego trytonu (b^1 – e^2). *Kolęda* z kolei to w zasadzie cały czas brzmiący jeden symetryczny akord (1-2-2-1-2-2-1) o 24 składnikach (z dwunastu dźwięków oktawy brak w nim *c, es, f, b*). Symetria, być może przypadkowa, jest jednak zatarta, wskutek nieregularnych dwojeń składników (dominuje dźwięk *fis*). Rytm

wewnątrz tego akordu powstaje z uaktywnienia rytmicznego poszczególnych dźwięków: tworzy się w ten sposób skandowana ćwierćnutami diatoniczna i wznosząca melodia. Codę tworzą w smyczkach akordy molowe z septymą małą, odległe o siebie o tercję małą, z nałożoną pustą kwintą (a^1 – e^2), grane na przemian z akordem w obojach złożonym z interwałów tercji wielkiej, sekundy wielkiej i sekundy małej mieszczącym się w tej samej kwincie (a^1 – e^2). Tempo narracji jest nader wolne, jeden takt trwa około 5 sekund, wszystkie ruchy glissandowe i melodyczne są spowolnione. Kanony, a właściwie imitacje interwałów mają charakter przestrzenny, ponieważ oboje każe kompozytor rozmieścić daleko w narożnikach estrady.

Wydaje się, że stosowanie dużych obszarów o takiej samej barwie harmonicznej, jest pewnym dążeniem kompozytora do takich utworów jak *Exodus* (1981), w którym do zdecydowanej mniejszości należą epizody wykraczające poza wyjściową tonację E-dur. Wstępny akord toniczny, niekiedy z sekundowymi opóźnieniami tercji i kwinty, zajmuje 252 takty, czyli ponad 37% całości utworu, zaś dźwięk *e* obecny jest bez przerwy jeszcze dłużej. Wielkie przestrzenie obejmujące nawet po kilkaset taktów tego samego zjawiska stają się więc nowym żywiołem muzyki Kilara. Do tego warto dodać predylekcję do stosowania parzystych układów taktowych, często przywołujących na myśl dawne zasady budowy okresowej, co po raz pierwszy znalazło się w partyturze *Krzesanego* (1974), uproszczoną rytmikę, rzadko przekraczającą 3 sąsiednie wartości (melika *Exodusu* wykorzystuje w zasadzie tylko ćwierćnuty i ósemki; dłuższe wartości znajdują się wyłącznie zakończeniu fraz) oraz często stosowane powtórzenia:

dźwięków, akordów, fraz, większych epizodów. Ta muzyka oddziałuje przede wszystkim masą (*Bogurodzica*), przestrzenią (*Siwa mgła*) i ruchem (*Krzesany*, *Orawa*), a jeśli nie szybkim tempem, to uporczywością ostinata (*Exodus*). W tym też wyraża się jej bruitystyczny rodowód.

17. Wojciech Kilar – Koncert fortepianowy, s. 11



W *Koncercie fortepianowym* (1997) dochodzi do tego jeszcze nasycenie chorałem gregoriańskim, co w przypadku dzieła

koncertowego wydaje się nie tylko zaskakujące, ale także po części sprzeczne z ideą koncertowania. Wstępne *Preludium* (*Andante con moto*) utworu składa się z trzech warstw. Jedną stanowi partia instrumentu solowego, drugą skrzypce II i altówki w planie środkowym, trzecią wiolonczele i kontrabasy w planie niskim. Warstwa skrzypiec II i altówek to brzmiący niemal od początku do końca akord a-moll z małą septymą. Warstwa fortepianowa to spokojna falista, kołysankowa figura realizowana w oktawie jedno- i dwukreślnej, oparta na rozłożonym akordzie składającym się przeważnie z dźwięków *a, h, c, e, g*, do których dochodzi w dwóch epizodach *fis*; w drugiej połowie utworu następują zmiany podstawy harmonicznej: na tle niezmiennej kołyszącej figuracji kolejno pojawiają się: d^0, $G - d^0$, $C - G - d^0$, $F_1 - C - G - d^0$, $D^1 - D$, $A_2 - A^1$. Dźwięki te wzmacniane są wchodzącymi na tych samych wysokościach wiolonczelami, potem kontrabasami (kulminacja) i w końcu obiema grupami jednocześnie (w oktawach). W planie wysokim (głównie oktawa trzykreślna) w skrzypcach I pojawiają się długo wytrzymywane dźwięki (e^3 i g^3), poprzedzane czterokrotnie ćwierćnutowym podejściem melodycznym od tercji małej; po nich pojawia się pełen trójdźwięk (a-moll, potem a-moll z septyma małą), czyli wzmocnienie planu środkowego. I w zasadzie to wszystko (Przykład 17). Partia fortepianu kilkakrotnie zmienia kształt figuracji. Zmiana następuje w ostatniej minucie trwania utworu: figuracja fortepianowa na kilka taktów przerywa się i wznawia w oktawie trzykreślnej, a więc wyżej, wytrzymywany w II skrzypcach i altówkach akord zmienia się z a^7 na a^6, a po 9 taktach – na akord o podstawie a^0, zbudowany w układzie

skupionym z 6 kolejnych kwint wznoszącego szeregu rozpoczynającego się od dźwięku *g*. Końcowa figuracja instrumentu solowego wykorzystuje te same dźwięki, z wyjątkiem podstawowego a^0. Ten obraz brzmieniowy trwa blisko 9 minut. Można więc orzec, że wewnętrzne ewolucje materiału dźwiękowego, mimo zastosowania repetycji, jako podstawowego środka warsztatowego, nie powodują zmian zewnętrznych, percepcyjnych. Płaszczyznowość wydaje się więc podstawową cechą pierwszej części *Koncertu*. Całe *Preludium* wykorzystuje modalizm jako główną kategorię tonalną, co wskutek supremacji akordu molowego z septymą małą oddala sferę brzmieniową od tradycyjnej tonalności, kierując ją nieuchronnie ku chorałowi, co też w drugiej części następuje.

Środkowe *Corale* to najobszerniejsze czasowo ogniwo. Określenie tempa *Largo religiosamente* wiele mówi *a priori* o kontemplacyjnym jego charakterze. Początkowy fragment to zharmonizowana w układzie skupionym i gęstej fakturze melodia kantyku Zachariasza (*Błogosławiony Pan Bóg Izraela*), melodia chorałowa o ograniczonym do kwinty ambitusie i powtarzanym dziesięcio- i dwunastokrotnie pierwszym dźwiękiem. Pierwszy epizod *Corale* to oprawco nie responsorialne dwóch dłuższych fraz kantyku, intonowanych przez fortepian i powtarzanych przez orkiestrę smyczkową. Pomysł ten kontynuuje kompozytor, zastępując wszakże harmonizację chorału repetowanymi zrazu dzisięcio-, potem dziewięciokrotnie akordami durowymi i molowymi, których repetycje przejmuje po fortepianie orkiestra. Jest tu więc pełna analogia do pierwszego epizodu z cytatem. Poprzez ciąg akordów następuje odejście do tonacji C-dur, po czym

powrót do tonacji wyjściowej (A-dur) i kantyczkowego materiału, tym razem granego przez solistę i orkiestrę. Powtórzenie to następuje bez jakichkolwiek zmian. Mamy więc na początku formę repryzową. Dalej, po kończącym tę fazę utworu akordzie Cis-dur, mamy epizod wariacji na temat cytowanej kantyczki. Rozpoczynają go smyczki, po nich wchodzi fortepian z wariacją jednogłosową, potem dwugłosową i w końcu akordową. Cała ta faza jest chwiejna centralizacyjnie, frazy pojawiają się bowiem w różnych tonacjach. Epilog *Corale* wykorzystuje ostinato: opadająca na tle nuty pedałowej *d* i prowadzona w tercjach diatoniczna melodia pokazywana jest stopniowo w coraz gęstszej szacie instrumentacyjnej, zdwojenia (i smyczki, i fortepian) powodują jej wznoszenie się od oktawy małej do trzykreślnej. Doprowadza ona do końcowego akordu B^7, powtarzanego 30 razy w rytmie zapożyczonym z kantyczki. Asocjacje z muzyką kościelną są oczywiste: chorał, litania, spowolniona narracja, wybrzmienia, antyfonalne użycie aparatu wykonawczego. Wybór środków został tu drastycznie ograniczony.

Finałowa *Toccata* wykorzystuje już cały zespół orkiestrowy. Tempo jest znaczne, metrum stałe, trójdzielne ($^{12}_{8}$). Pierwszych 70 taktów wykorzystuje efekt narastania. Ostinatowo powtarzane w partii solowej akordy o budowie tercjowej – od dwu- do 8 dźwięków pojawiają się na tle wstępujących tetrachordów diatonicznych, wielokrotnie również powtarzanych. Tonalność opiera się początkowo na dźwięku *d*. Kiedy jednostajność szybkiego rytmu zaczyna się załamywać kompozytor wprowadza na tle ruchu w partii solowej, diatoniczną melodię utrzymaną w długich wartościach, o okresowej budowie i skali przywołującej

podhalańską, zrazu w klarnetach i fagotach w D-dur, potem w skrzypcach w F-dur. Wówczas figuracja fortepianu dwukrotnie przyspiesza wprowadzając szesnastkowe pasaże na skaczących pomiędzy oktawami akordach (F-dur) o różnej ilości składników. Następny epizod to powrót narastających jak na początku akordów w fortepianie i wprowadzenie perkusji: ruch szesnastkowy przechodzi do tomtomów, kotły wzmagają ruch trójkowy, a wielki bęben podkreśla stałość pulsu. Stretto szesnastkowe rychło się kończy, zespół powiększa się o instrumenty dęte (co ciekawe, w obsadzie brak fletów i obojów, są natomiast po 4 klarnety, fagoty, trąbki, rogi i puzony) i repetowany 40 razy motyw złożony z następstwa paralelnych akordów C-dur, D-dur i E-dur doprowadza do kulminacji dynamicznej. Po niej odpowiednik tradycyjnej kadencji solowego fortepianu. Pojawiają się w niej zmienne metra, a w nich także zmienną akcentację. Fortepian repetuje w pięcio-, a następnie sześciodźwiękowe akordy, wykorzystujące wyłącznie skalę diatoniczną i białe klawisze. Ciąg akordów wznosi się lekko i osiąga akord E^9 z disalterowaną tercją; akord ten intonują także smyczki. Kilkadziesiąt powtórzeń akordu $f - a - h - c$ stanowi quasi-modulację przygotowującą powrót akordu A-dur i znanej melodii w skali podhalańskiej. Mamy tu do czynienia ze skróconą repryzą, melodia ta pojawia się najpierw w tonacji A-dur (trąbki, puzony), a następnie, analogicznie do poprzedniego jej pojawienia się, o tercję małą wyżej – w C-dur (rogi, trąbki, puzony), tu jednak pozbawiona 8-taktowego następnika. Za tym fragmentem mamy już tylko codę złożoną z klasteru zawartego pomiędzy dźwiękami $f^0 - h^0$ oraz $f^1 - h^1$, 67 razy powtórzonego przez

fortepian i orkiestrę oraz poprzedzonego trytonowym rozbieżnym pasażem fortepianowym na dźwiękach *h i f* (skrajne dźwięki klasteru) akordu A-dur w pełnym tutti. Kompozytor użył w *Koncercie fortepianowym* środków warsztatowych o niewielkiej rozpiętości. Efektem niewątpliwie nadużywanym wydaje się wielokrotne powtarzanie, najczęściej akordów, czasem także pojedynczych dźwięków. Termin „muzyka repetytywna" ma zatem do tego utworu adekwatne zastosowanie. Sfera tonalna jest niewyrafinowana i na ogół prosta, harmonika czytelna, podobnie forma. Instrument solowy dysponuje dosyć ograniczonym materiałem; faktura jest dość jednorodna – w każdej części koncertu w inny sposób, ale dosyć uboga. W *Preludium* ogranicza się do pochodów po rozłożonych akordach na wzór akompaniamentu w muzyce okresu klasycyzmu, w *Corale* prezentuje gęstą homofonię, a *Toccata* przynosi ponadto szybkie pochody gamowe i akordowe, wymagające wielkiej sprawności pianistycznej. Rola orkiestry została zredukowana do towarzyszenia fortepianowi: wydłużone akordy (I cz.), homofoniczny dialog z fortepianem (II cz.) oraz akordy i kilka diatonicznych linii melodycznych (III cz.). To wskazuje na zasadniczą dysproporcję między trudnościami technicznymi partii fortepianu i pozostałych instrumentów. Partie instrumentów dętych są wyjątkowo skromne, a perkusja zastosowana została w sposób XIX-wieczny i stereotypowy, podobnie jak w *Krzesanym* czy *Exodusie*: jej rola ogranicza się do podkreślania rytmu i wzmagania dynamiki. Niepokój budzi automatyzm zapisu (notacja skrótowa). Frazy fortepianu (*Preludium*) repetowane są po kilkadziesiąt razy: pierwsza – 50, druga, czwarta i szósta – po

20, trzecia i piąta – po 35, szósta i siódma – po 15. Zaskakujący jest w tym równy, nieledwie dziesiętny podział proporcji czasowych, pozostawiający wrażenie czegoś zbyt łatwego i mechanicznego. Rola orkiestry jest ograniczona niemal do analogii z płytą pogłosową w muzyce elektroakustycznej. Ten element łączy utwór Kilara z nurtem minimalistycznym. Zastosowanie melodyki modalnej, odwołującej się do chorału, które wypełnia część drugą, nie jest niczym nowym w koncercie instrumentalnym[101], ale połączenie jej z wielokrotną repetycją akordową jako przeważającym efektem rytmicznym nadaje muzyce charakter kopii muzyki liturgicznej. Jednak ów „quasi-liturgiczny" aspekt ekspresji *Koncertu fortepianowego* Kilara i *III Symfonii pieśni żałosnych* Góreckiego stanowi o wewnętrznej sprzeczności tych utworów.

Interesującym jest zagadnienie „toccatowości" w finale dzieła Kilara. Nie ma tam najbardziej charakterystycznych dla historycznych toccat linii melodycznych z powracającym jednym dźwiękiem, ani przeciwstawiania epizodów akordowych polifonicznym. Zresztą utwór jest *par excellence* homofoniczny i faktur polifonizujących w nim prawie nie ma. Nic więc dziwnego, że tytułowe odwołanie do formy toccaty ma charakter dość powierzchowny i najłatwiej je odnieść do techniki powtarzania dźwięków, akordów i fraz. Technika ta wypełnia *Toccatę* niemal bez reszty. Jej finałowy charakter wyraża się w zasadzie jedynie w szybkim tempie (*Vivacissimo*), ponieważ pod względem zastosowanych środków kompozytorskich nie stanowi przeciwwagi, ani uzupełnienia części wstępnych, bowiem środki te wykorzystuje w taki sam sposób, w czym zresztą można

upatrywać znamion jedności stylu. Jednak, podobnie, jak w przypadku *III Symfonii* Henryka Mikołaja Góreckiego, tak i w *Koncercie fortepianowym* Wojciecha Kilara technika kompozytorska pozostaje w sprzeczności z estetyką dzieł. Technika, stosująca stosunkowo proste środki kontrapunktyczne z jednej strony, z drugiej zaś wyrafinowaną harmonikę, jak w przypadku Góreckiego, w żadnym stopniu nie łączy się z prostą, miejscami banalną ekspresją. U Kilara, natomiast po medytacyjnym nastroju dwóch części przychodzi niepohamowane tempo finału, którego kontrastująca pod każdym względem żywiołowość musi dać spektakularny i efektowny rezultat, mimo dość błahej i sprawiającej niekiedy wrażenie przypadkowej zawartości dźwiękowej. W obu sytuacjach kontemplacja długo oczekiwanych, lecz pustych kontrastów sprzyja doznaniu fascynacji afektywnej, stąd więc częste kwalifikowanie obu dzieł w kategoriach przedmiotu estetycznego.

Połowa lat osiemdziesiątych przyniosła start nowych generacji kompozytorów polskich. Większość z nich początki swej drogi artystycznej związało właśnie z inspiracjami minimalistycznymi czy repetytywistycznymi. Wiązało się to przeważnie z akceptacją wzorów amerykańskich, diatonicznością, eufonicznością przebiegów, tonalizującą harmoniką i – rzadziej – stosowaniu przesunięć fazowych oraz pętli, jako metod kształtowania przebiegów.

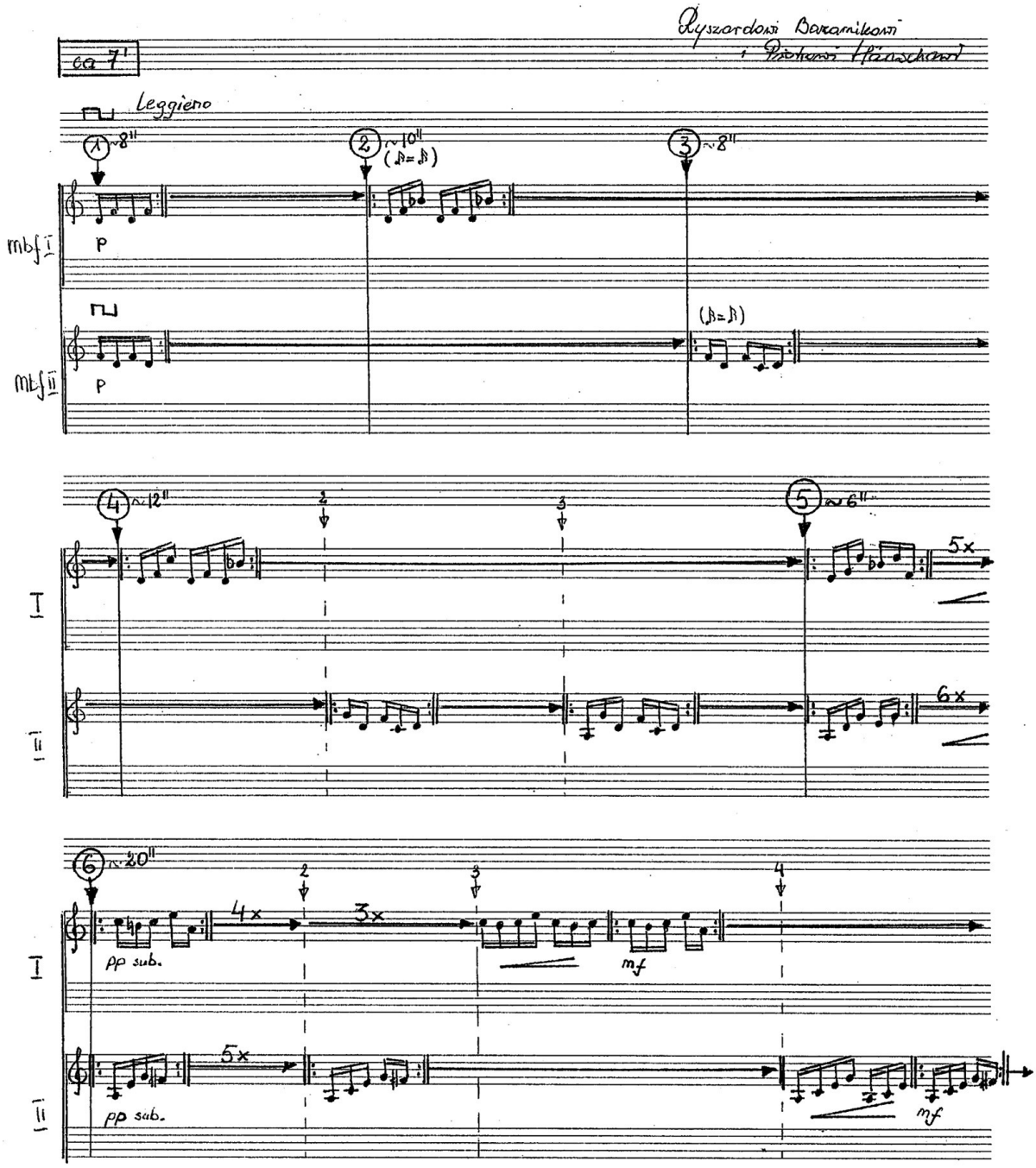
W 1985 r. Jacek Grudzień (ur. 1961) skomponował krótki, lecz charakterytyczny utwór na klawesyn (amplifikowany) pt. *Turdus musicus* (w przekładzie: *Drozd śpiewak*). Nie ulega wątpliwości, że faktura, niemal cały czas dwugłosowa (z rzadka oba głosy,

realizowane przez obie ręce solisty, rozdwajają się) i utrzymana w jednostajnym ruchu szesnastkowym wywodzi się z tych nurtów. Ruch ten operuje kilkunastoma modelami akordowo-melicznymi. Modele te są powtarzane się od kilku do kilkunastu razy; niekiedy kompozytor powraca do modeli już wcześniej zastosowanych. Proces ten doprowadza to do kulminacji agogicznej (*senza metrum, veloce*), która zawiesza się na fermacie w symetrycznym akordzie: $D - G - cis^0 - c^1 - fis^1 - h^1$, pochodzącym z jednego z wcześniejszych modeli. Po wybrzmieniu mamy do czynienia z krótką repryzą znanego materiału, który ukazuje się w skrócie i zbliżonej do inicjalnej kolejności. Warto jednak zauważyć, że harmonika tego utworu nie ma wiele wspólnego z wzorami amerykańskimi: dominują współbrzmienia intensywne, jak choćby wymienione, kulminacyjne. W tym utworze Jacek Grudzień unika eufoniczności i łagodnej ekspresji. Aluzja do tytułowego ptaka kryje się w procedurach kompozytorskich, które mieszają różne zjawiska dźwiękowe, nie przetwarzając ich, lecz jedynie powtarzając.

Do takich przykładów można zaliczyć także *Ciszę podziurawioną roztargnieniem* (1993) Anny Ignatowicz. Dwie marimby jednocześnie posługują się niemal cały czas takim samym materiałem. Składają się nań pasaże poruszające się najczęściej po rozłożonych akordach, czasem z dodanymi dysonansami. I tak utwór rozpoczyna rozłożony akord B-dur z dodaną sekstą wielką i noną wielką, który po niespełna minucie zmienia się w akord a-moll z sekstą wielką, septymą małą i noną wielką (Przykład 18). Zawartość harmoniczna ewoluuje stopniowo. W poniżej cytowanym epizodzie objętość repetowanych

figur diatonicznych pulsuje od dwóch do siedmiu, co przy technice repetytywnej daje efekt jednolitości i ciągłości brzmieniowej.

18. Anna Ignatowicz. *Cisza podziurawiona roztargnieniem*., s. 1, rękopis



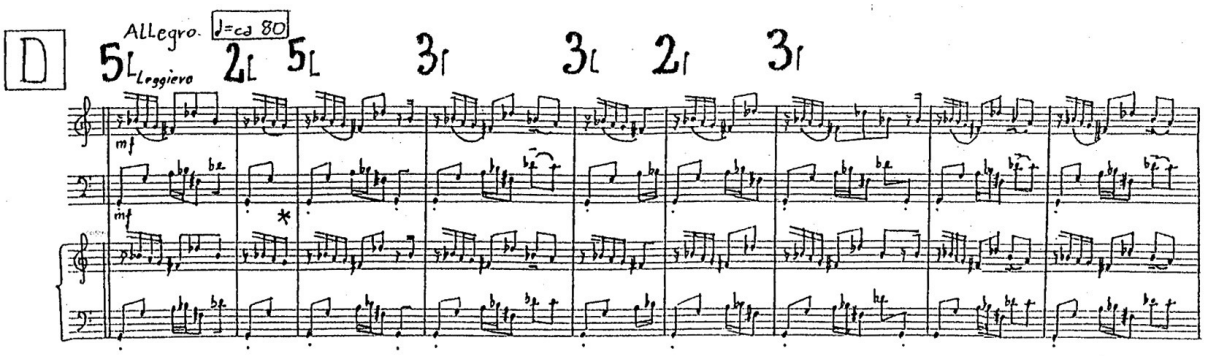
Czytelność akordów jako akordów tonalnych jest zacierana przez pojawianie się dysonansów w miejscach nieodpowiednich z punktu widzenia harmoniki dur-moll, a także przez diatonizację przebiegów ich składników, tak by wykorzystać ich sąsiedztwo w skali. Inaczej więc niż Jacek Grudzień w *Turdus musicus*,

stosuje miękką harmonikę, przeważnie diatoniczną, co w połączeniu z eufonicznością barwy dźwięku użytych instrumentów daje efekt pastelowego obrazu. Przebiegi o charakterze figuracyjnym przeplatają się z epizodami statycznymi wykorzystującymi tremolanda czterodźwięków o budowie na ogół tercjowej, towarzyszące niekiedy melodii opadającej diatonicznie. Pętle polegają na różnej ilości powtórzeń bliźniaczego materiału w obu instrumentach i wynikających z nich efektów rozsynchronizowania. Stąd już całkiem niedaleko do „estetyki usterki", ale w Polsce pojawia się ona rzadziej i w innym kontekście.

Inaczej postępuje Paweł Mykietyn (ur. 1971). Jednym z jego pierwszych utworów, którym zwrócił na siebie uwagę, była *La Strada* (1991) na 3 instrumenty: obój (lub saksofon sopranowy), violę da gamba (lub wiolonczelę) oraz klawesyn (lub fortepian). To krótkie trio operuje w zasadzie dwoma skontrastowanymi elementami. Pierwszym są długie wybrzmienia w instrumentach melodycznych (obój, viola), zrazu unisonowe (potem w innych interwałach, w pierwszej części – konsonansowych), z biegiem czasu uzupełnianie stopniowo coraz większą liczbą przednutek. „Drugim elementem jest – w klawesynie – szybkie i według aleatorycznej kolejności realizowane przebiegi toccatowe (prawa ręka) oraz na nucie pedałowej b^0 również aleatoryczne przebiegi po składnikach zmienianych akordów (zrazu b-moll z dodaną sekstą małą) w układzie skupionym. Środkowy epizod – to solo klawesynu – oparte na drugim elemencie, tym razem zanotowanym ściśle, bez dowolności w porządku dźwięków. Epizod ten kończy wytrzymany akord – *arpeggio* – oparty na innej

podstawie harmonicznej (g^0 – d^1), niż dotychczasowy przebieg utworu. Kolejny epizod powraca do długich dźwięków w oboju i violi da gamba: tym razem interwalika jest swobodna, a całość kończy współbrzmienie sekundy małej (a^2 – b^2). W tle pojawia się jednak wspomniany akord (klawesyn). Pauza generalna oddziela te trzy epizody od końcowego. Ten wykorzystuje zupełnie nowy materiał, czyniący aluzję do muzyki baroku z uwagi na stosowanie charakterystycznych rytmów (Przykład 19).

19. Paweł Mykietyn – *La Strada,* s. 6, t. 1–9



* partię prawej ręki należy wykonywać w następujący sposób / the right hand part should be performed in the following manner:

Końcowa część wykorzystuje trzy rodzaje materiału. Różnią się one od siebie głównie rytmem basowej linii klawesynu; wyższe linie melodyczne operują cały czas taką samą meliką i rytmiką; charakterystycznym zwrotem jest inicjalna fraza złożona z 3 szesnastek poprzedzonych pauzą szesnastkową. Ten inicjalny motyw jest diatoniczny i on głównie decyduje o quasi-barokowym charakterze materiałów. Charakterystyczną procedurą kompozytora jest tu efekt „zepsutej płyty": chodzi, rzecz jasna, o czarną płytę gramofonową, na której igła wskutek usterki lub porysowania przeskakuje i ciągle powraca do tego samego rowka,

choć wpada weń w innym miejscu. Przekładając techniczną stronę zagadnienia na zjawisko dźwiękowe, otrzymujemy efekt „zacinania się” muzyki na różnych dźwiękach, ale we wszystkich instrumentach jednocześnie, powtarzania różnej długości fragmentów tego samego materiału, rozpoczynającego się od wspomnianego motywu inicjalnego (zob. Przykład 19). Zrazu wszystkie instrumenty grają razem, po czym klawesyn oddziela się i cytowanie pierwszego materiału następuje przemiennie w coraz krótszych odcinkach. Bezpośrednie zakończenie powraca do szesnastek i motywu toccatowego z początku utworu, po czym kompozytor ponownie cytuje pierwszy materiał końcowej części (czwarty takt z przykładu 19), zatrzymując dźwięki w prawej ręce klawesynu.

Ten pobieżny opis wskazuje na zastosowane przez Pawła Mykietyna sposoby kształtowania i techniki dźwiękowej, i formy. Repetytywność, podobnie jak u Jacka Grudnia, jest oczywista. Jednak dochodzi do niej procedura cięcia fraz i zestawiania pociętych na różne długości ich fragmentów. Przy zastosowaniu repetycji ciągłej, co czyni Grudzień, nie uzyskuje się usterkowego efektu. Dopiero zróżnicowane fakturalne, melodyczne i motywiczne frazy poddawanej takiej operacji przynosi w rezultacie nieregularność cytowania jej incipitu, co wraz z transpozycjami daje efekt dezorientowania słuchacza, który nie może się zorientować, w jaką stronę zmierza zastosowana procedura. Zresztą – w roku 1991 nie jest to nic nowego, bo dużo wcześniej pojawiła się ona w wielu utworach Pawła Szymańskiego, od *Sonaty* (1982) począwszy. Także *Sonata* wskazała model barokowy jako nośny i pociągający. Paweł

Mykietyn niewątpliwie z tego przykładu skorzystał w pierwszej fazie swej twórczości: tak więc technika kompozytorska autora *Koncertu fortepianowego* (1996) inspiruje się wprawdzie minimal music, ale bynajmniej nie po to, by korzystać na jej doświadczeniach z eksploatowaniem czasu muzycznego w mechanicznych powtórkach rozmaitych wątków i ukierunkowaniem percepcji w stronę zjawisk transowych, lecz wplata te doświadczenia w zupełnie inną estetyką i środki. Postmodernistyczne widzenie świata i sztuki znajduje tu swoje wyraźne odzwierciedlenie.

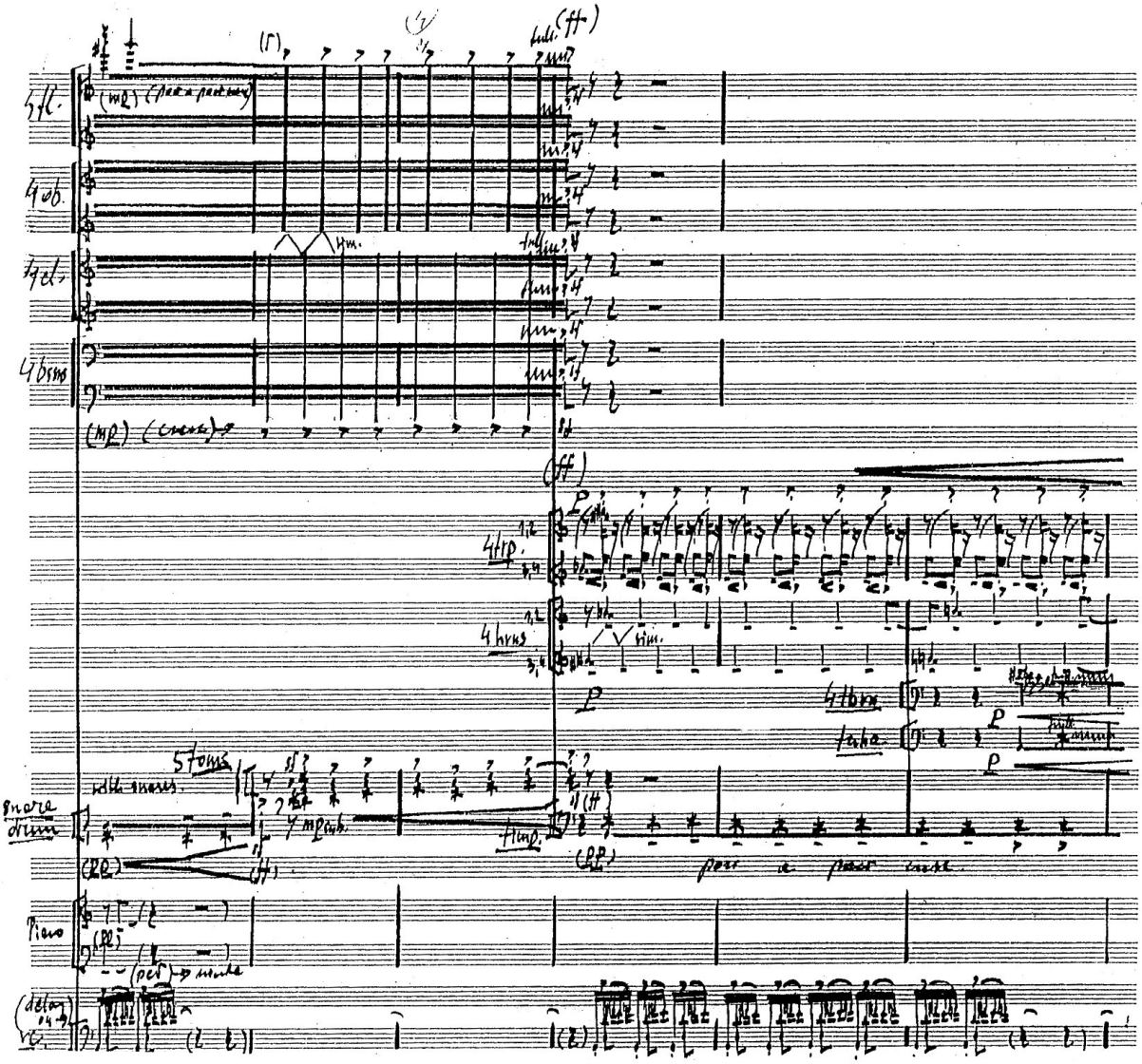
W 1998 r. powstał *Kwintet fortepianowy* Jarosława Siwińskego. Jest to kompozycja o tyle może interesująca, że elementy minimalizmu pojawiają się tu w postaci przemieszanej z innymi technikami. Największą rolę osiąga technika repetycyjna obejmująca tu pojedyncze dźwięki, krótkie i na ogół nieregularne frazy melodyczne, wielodźwięki, rozłożone akordy, realizowane indywidualnie przez poszczególnych muzyków bądź zbiorowo, przez cały zespół. Mamy też epizody o wyraźnym zabarwieniu tonalnym, choć niefunkcyjnym oraz płaszczyzny operujące na dłuższej przestrzeni bądź identycznym materiałem bądź jedynie wytrzymywanymi wybrzmieniami. Mniej lub bardziej regularne ostinata wypełniają większość kompozycji. Pewnym paradoksem jest połączenie techniki repetycyjnej z motywami ewidentnie pochodzenia barokowego[102] (o wiele wyraźniejsze, niż w *La Strada* Pawła Mykietyna): oraz , narzucającym i kilku epizodom *Kwintetu* motorykę o dość zachowawczym charakterze. Kompozytor rezygnuje jednak z wyrazistej konsekwencji minimalizmu, wprowadzając częste różnicowania płaszczyzn

melorytmicznych, dynamicznych i fakturalnych, niecharakterystyczne dla tego nurtu. Zwraca uwagę dysproporcja środków fakturalnych, w partii fortepianowej nadzwyczaj ubogich. Pomimo tego, forma – paradoksalnie prosta i wyrazista, jest dla słuchacza atrakcyjna. Motoryka, która ją wypełnia, jest nośnikiem na tyle niebanalnego materiału, że problem faktury czy techniki spada na dalszy plan. Jest ponadto interesującym spostrzeżenie, że wiele elementów minimalizmu zostało wchłoniętych przez ekspresję i formę, nie mające z tym nurtem nic wspólnego.

Inaczej podeszła do podobnych kwestii Hanna Kulenty (ur. 1961). Napisała ona w 1994 r. utwór pt. *Sinequan Forte A* na wzmocnioną elektroakustycznie wiolonczelę (z delayem, urządzeniem opóźniającym) i orkiestrę symfoniczną oraz wersję tego samego utworu z orkiestrą kameralną (*Sinequan Forte B*). Już sam tytuł intryguje swoją dosłownością[103], ta zaś sugeruje odwołanie do rzeczywistości pozaartystycznej. Sama warstwa brzmieniowa utworu jest od początku do końca niezwykle jednolita. Tę jednolitość – i jednocześnie monotonię – podkreślają środki elektroakustyczne, poprzez silne pogłosowanie pozbawiające rezultat dźwiękowy wysokich składowych harmonicznych i wskutek tego zacierające kontury motywów, przeważnie glissandowanych w obrębie niewielkich interwałów i w ogóle – obraz kolorystyczny utworu[104]. Do tego dochodzi kanoniczne nakładanie się całej warstwy dźwiękowej wskutek zastosowania ćwierćnutowego opóźnienia (delay), likwidującego *de facto* wszelkie pauzy tej wartości, co przy ćwierćnucie jako jednostce ruchu powoduje powstawanie regularnego niczym fala

stojąca pulsu akcentów. Ciemna barwa i nerwowa narracja nie opuszczają utworu do końca. Tempo narracji jest szybkie, rozpoczyna się od ♩ = 126-132, poczym w drugiej połowie utworu wzrasta do 156-160, by osiągnąć kulminacyjne 180 i skokowo powrócić do wyjściowego. Następnie proces ten powtarza się w skrócie, po czym następuje długa quasikadencja solowej wiolonczeli, oraz coda, w której soliście towarzyszą smyczki i perkusja. Metrum przez cały czas jest czteroćwierciowe, jedynie w dwóch taktach pojawia się: za pierwszym razem zmiana ta ostrzega przed inicjalnym wejściem solowej wiolonczeli, za drugim – wskazuje jej kadencję. Kompozytorka operuje długimi płaszczyznami o jednakowym zabarwieniu tonalnym. Centralizacja opiera się głównie na dźwiękach, stanowiących puste struny wiolonczeli (oprócz najniższej), choć dominuje dźwięk *d*. Rytmika wykorzystuje przede wszystkim motorycznie akcentowane ćwierćnuty (Przykład 20).

20. Hanna Kulenty, *Sinequan Forte A*, s. 23-24, rękopis

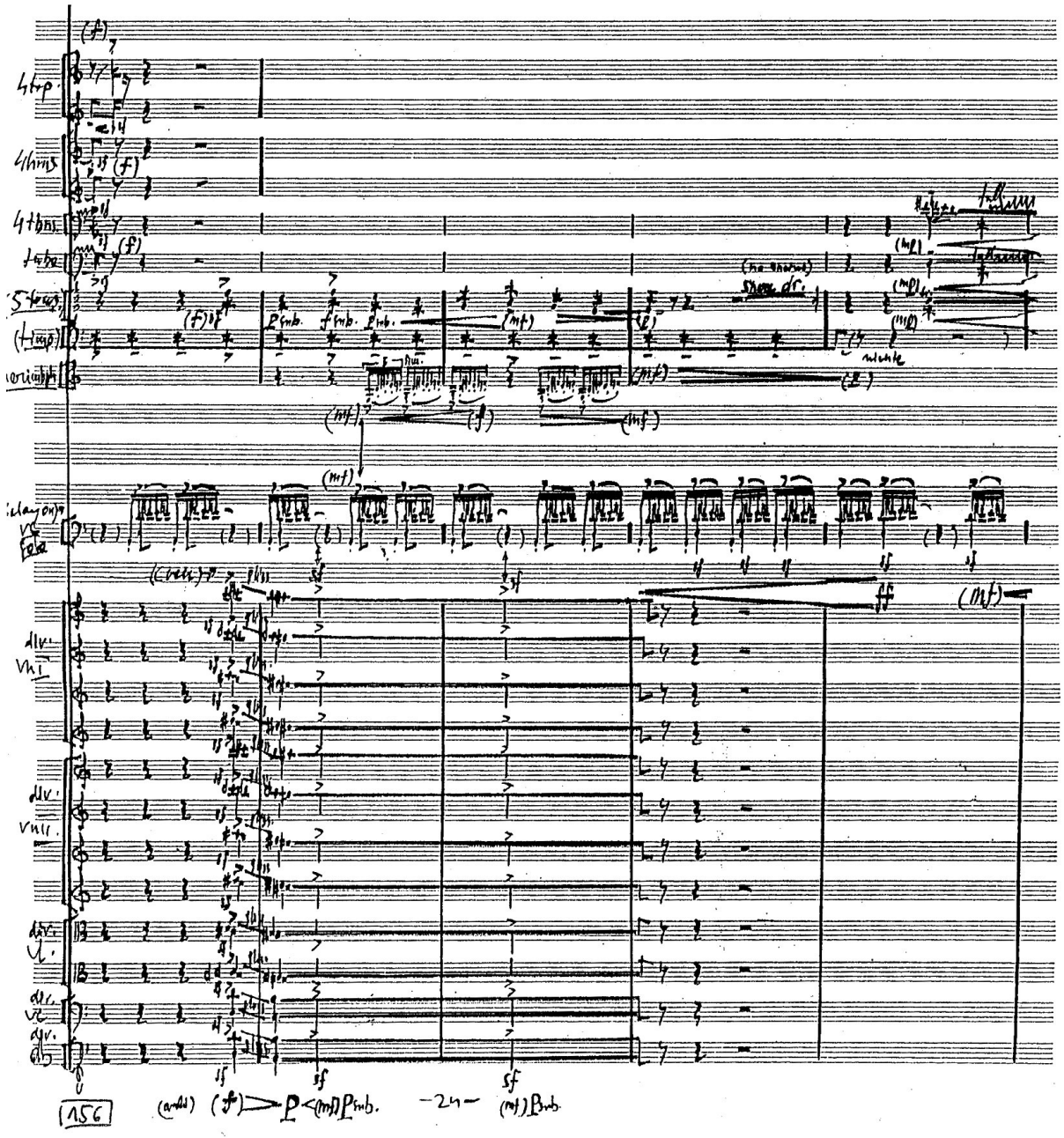


To doznanie przeważa w utworze, pomimo, że wartości te wypełniane są ruchem drobniejszym: kwintole szesnastkowe otwierają kompozycję, ruch ten jednak systematycznie ewoluuje, w najszybszym fragmencie mamy jedynie szesnastki, triole ósemkowe wypełniają solową kadencję, zaś ósemki – codę. Jednak, co należy podkreślić, skandowanie ćwierćnut zaciera krótsze wartości, które nabierają charakteru smug brzmieniowych. Ostinato staje się uporczywym doznaniem pędu. Motywy powtarzają się lub są tak do siebie podobne, że sprawiają

wrażenie repetowanych. Związki utworu z estetyką minimal music są dość odległe, choć repetytywizm jako zasada stosowany jest tu nader konsekwentnie. Inspiracja tego rodzaju techniką wydaje się więc oczywista, pomimo oczywistych różnic. Z dłuższych płaszczyzn emanuje głównie energia motoryczna, właśnie wskutek zastosowania techniki powtarzania motywów, fraz, rytmów, rodzajów ruchu, ukierunkowań melicznych czy rodzaju artykulacji. Zacieranie konturów melodycznych poprzez portamenta i glissanda w rezultacie zbliża je do siebie. Zaś ich oddziaływanie na dłuższej przestrzeni (utwór trwa ponad kwadrans) powoduje, że ekspresja ogólna ukierunkowuje się w stronę doznań transowych, a więc nie odnoszących się bezpośrednio do sfery artystycznej. Percepcja dzieła sztuki ustępuje percepcji zjawiska dźwiękowego, którego struktura nie jest istotna, natomiast czynnikiem oddziaływującym i decydującym staje się powtarzalność zjawisk, regularna pulsacja i nieczytelność szczegółów, zmierzające do wprowadzenia odbiorcy w stan szczególnego oszołomienia. Wówczas nieistotne stają się szczegóły (dlatego elektronika, delay i glissanda), melodyka upraszcza się do płynnego okresowego przemieszczania wysokości dźwięku, przestaje więc oddziaływać jako taka. Zresztą przeważają motywy o rozpiętości sekundowej lub tercjowej, w partii solowej często urywane po to, by podkreślić ćwierćnutową pulsację. Rzec można, że melika jest funkcją rytmiki. Harmonika jest zbędna, bo w pionie mamy różnej rozpiętości wycinki skali chromatycznej lub diatonicznej, ale podane w takiej formie, by zatrzeć współbrzmienia dźwięków na korzyść ich amalgamatu o zmiennej gęstości i rozpiętości. Jest w tym analogia do

klasterowej techniki Krzysztofa Pendereckiego z lat 60. Klaster niemal zawsze ma takie samo brzmienie. W utworze Hanny Kulenty podstawę stanowią pasma brzmieniowe, których wszakże gęstość czy rozpiętość o tyle nie jest istotna, że sama prędkość ich przesuwania się uniemożliwia tego rodzaju obserwację czy doznanie. Rytmika wiąże się ściśle z agogiką, bowiem jednostajność szybkich przebiegów o nieczytelnych konturach odwraca uwagę od rytmu, kierując ją w stronę samej szybkości pojawiania się zjawisk. Zjawiska dźwiękowe z kolei przeważnie układane są w cztero- lub ośmiotaktowe zdania. Nie ma w nich wprawdzie mowy o relacjach napięciowych na wzór klasycznej budowy okresowej. Natomiast powiększają one monotonię fraz i ujednolicają je. Nie ma bowiem z utworze żadnego zjawiska, które wystąpiłoby pojedynczo: cokolwiek się pojawia – powtarza się kilkanaście, nawet kilkadziesiąt razy. Ponadto iteracja ćwierćnutowych akcentów, niezależnych od pasm brzmieniowych i przebiegów agogicznych nie ustępuje ani na chwilę w całej kompozycji. Wszystko to skłania właśnie ku transowemu jej odbiorowi. Jest to więc próba sterowania emocjami odbiorcy bez udziału jego wiedzy i woli. Owe emocje mają wnikać weń niezależnie od samego dzieła, którego nie można posądzać o jakiekolwiek intencje. Tylko czy sugestia narkotycznego odbioru dzieła sztuki jest prawdziwa? Czy rzeczywiście środek uspakajający zawarty jest nie tylko w tytule? Być może osobista historia życia i twórczości samej autorki stanowi tu jakiś znak szczególny, wszelako nie może on stanowić żadnej wskazówki dla interpretacji czy percepcji dzieła, co nie oznacza, że egzegeci nie odnajdą w nim tego, czego w nim nigdy nie było. Dzieło sztuki

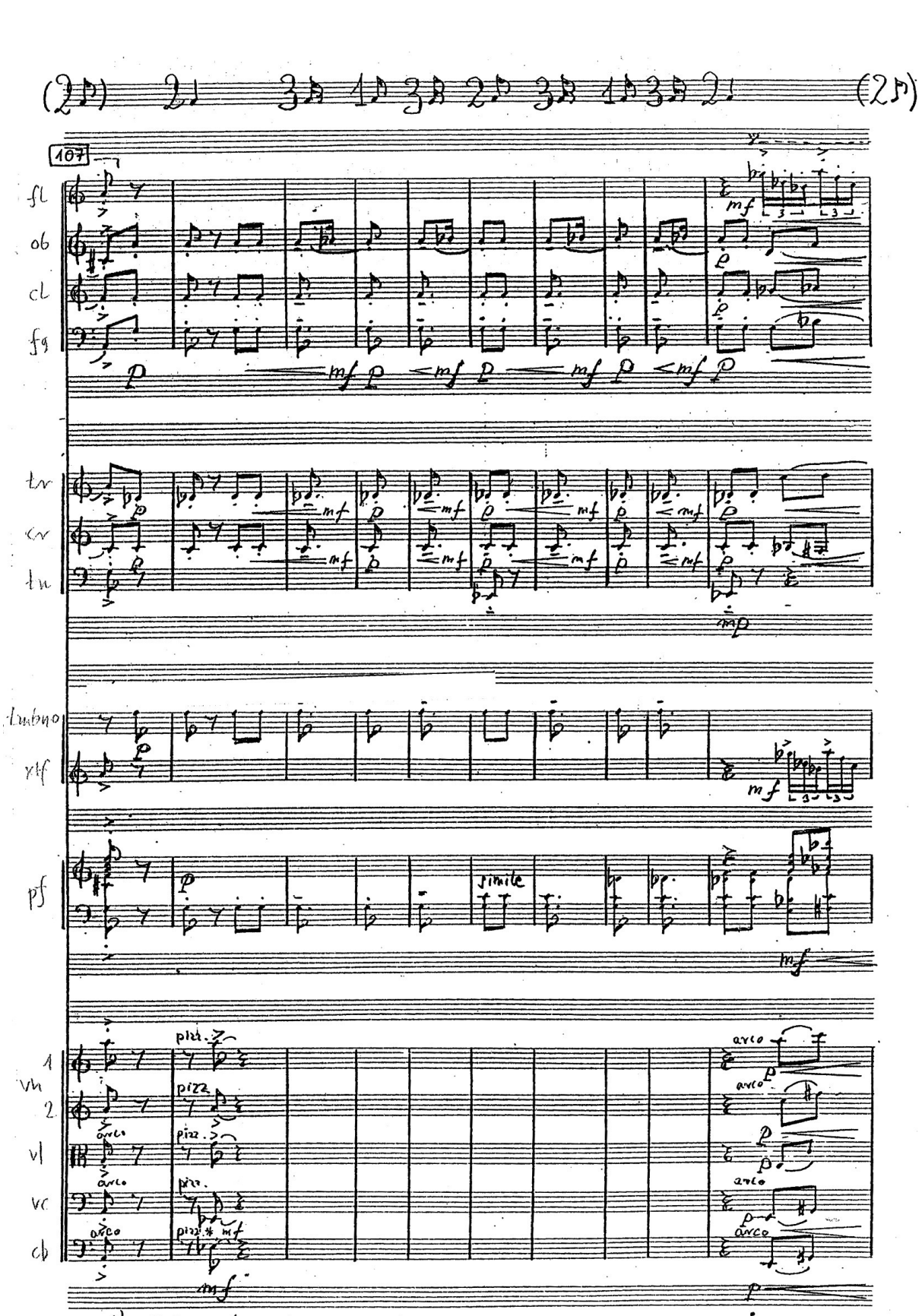
jako psychodrama[105]? I to już było, choć nie w takiej postaci, formie i estetyce.



Interesującą propozycję, której punktem wyjścia jest technika repetytywna, dał także Jerzy Kornowicz (ur. 1959) w utworze *Figury w oplocie* (1998, ang. *Frayed Figures*) przeznaczonym na

obsadę sinfoniettową[106]. Najistotniejszym zjawiskiem, które nadaje charakterystycznej ekspresji utworowi, jest ostinatowa rytmika. Ostinato polega tu na utrzymywaniu na dłuższej przestrzeni pulsu rytmicznego o stałej jednostce rytmicznej i wzorze wysokościowym, ale o zmiennej ilości dźwięków w takcie lub grupie. Np. zasadniczo więc na początku pierwszej części utworu pulsacja jest ósemkowa, ale wartości te grupowane są w taktach o różnych miarach. Niby więc ostinato jest jednostajne, gdyż wahadłowo powtarza na zmianę dwa dźwięki (głównie kongi), ale akcentacja – i wynikająca z mocnych części taktów, i dodatkowa – wprowadzają elementy zaskoczenia, podobnie jak wprowadzane pomiędzy jednostajny ruch ósemkowy pojedyncze szesnastki. Efekt ten niewątpliwie stanowi infiltrację z muzyki rozrywkowej, tyle, że w *Figurach w oplocie* pozbawiony jest jazzowej dynamiczności i rockowej agresywności, choć pełni podobną rolę. Niweluje on monotonię stałego pulsu i decyduje o ożywieniu warstwy metro-rytmicznej. A ona z kolei rozstrzyga kwestię narracji dźwiękowej: nie kolorystyka orkiestrowa, bo instrumenty wykorzystywane są grupami, a zatem pozbawiane indywidualnej charakterystyki barwowej. Faktura jest paradoksalnie prosta, układy są czytelne. Melika podobnie nieskomplikowana, bo nie odgrywająca większej roli. Harmonika sprowadza się do współbrzmień diatonicznych i rzadko dysonujących, kompozytor chętnie posługuje się akordami bitonalnymi, a w każdym razie nie stroni od współbrzmień obudowie tercjowej. Przewaga wielkich sekund nad małymi nadaje jej często całotonowego brzmienia i łagodności (przykład 21).

21. Jerzy Kornowicz, *Figury w oplocie,* s. 15, rękopis



+) 5-string double-bass one octave lower

Wydawałoby się, że nic szczególnego ta partytura nie oferuje. Jednak efekt nałożenia tych różnych zjawisk daje muzykę inną, świeżą i niebanalną w odbiorze. Głównym czynnikiem jest forma, stanowiąca pochodną zjawisk metrorytmicznych. Można by ją określić jako klockową, ponieważ kompozytor zestawia zróżnicowane epizody („klocki") w różnych układach, zachowując przy tym zasadę łatwej ich identyfikacji słuchowej. Ponadto nie wszystkie epizody są jednakowej wagi. Niektóre, bardziej charakterystyczne, zwracają szczególną uwagę, stając się miarą formy, nośnikiem jej percepcyjnej identyfikacji

3. Muzyka unistyczna

Na tle sonorystycznego pejzażu muzycznego lat sześćdziesiątych pojawiła się wysoce oryginalna estetyka unistyczna Zygmunta Krauzego. Oferowała ona publiczności rzeczywiście coś innego: wytchnienie od nieustających kontrastów dynamicznych punktualizmu, od wytartej tradycyjności neoklasycyzmu, patetycznej fetyszyzacji techniki w dodekafonicznym neoromantyzmie, od szaleństw w poszukiwaniu nowych „efektów" sonorystycznych, niezrozumiałości muzyki elektroakustycznej, od ogromu form i ilości dźwięków... Dawała poczucie przeżycia czegoś odmiennego, ale też i bardziej zrozumiałego, wreszcie nie męczyła słuchacza ideologią artystyczną, ale oferowała spokój i relaks. W wieku XX, kiedy wielu artystów potrzebowało dla swej sztuki naukowej, quasi-naukowej lub tylko publicystycznej podbudowy,

w muzyce polskiej jedynym przypadkiem stworzenia rzeczywiście oryginalnej teorii sztuki był właśnie unizm Zygmunta Krauzego. Inne teorie dotyczyły wybranych aspektów dzieła muzycznego (sonorystyka Józefa Chomińskiego[107], ograniczony aleatoryzm Witolda Lutosławskiego[108], strefowa teoria czasu Ludwika Bielawskiego[109]), nie zaś jego estetyki, sposobu funkcjonowania i percepcji.

Ideę muzyki unistycznej wysnuł Zygmunt Krauze jeszcze podczas studiów z inspiracji malarstwem wybitnego polskiego malarza i teoretyka sztuk plastycznych Władysława Strzemińskiego, duchowego ucznia Kazimierza Malewicza, pioniera malarskiej abstrakcji w sztuce europejskiej. Tym, co zafascynowało młodego kompozytora była zapewne nie tylko bezkompromisowa postawa artystyczna Strzemińskiego, która nakazała mu później niezgodę na estetykę normatywną i realizm socjalistyczny, co, w jakiejś mierze przypłacił życiem, ale także osobliwy redukcjonistyczny styl jego obrazów, cechujących się wyrazistą i odmienną od innych formą.

Strzemiński (1893 – 1952) już w 1922 r. ogłosił naczelne hasło Nowej Sztuki, które brzmiało, że *Treść rodzi się z formy*[110]. Rzecz polegała na tym, że – jak pisał dwa lata później – *Forma istnienia tworzy formę świadomości. Powstawanie nowej formy stwarza nową treść. Przeto wartością jest forma.*[111] W 1927 r. w odczycie *Dualizm i unizm*[112] przedstawił dalszą konsekwencję tych przemyśleń i po raz pierwszy zaprezentował początki jednej z najoryginalniejszych koncepcji estetycznych awangardy europejskiej – teorii sztuki unistycznej. Za dualistyczną uważał Strzemiński tradycję malarską od baroku się wywodzącą

i polegającą na operowaniu kontrastami barw, kształtów i napięć – jednym słowem formy. Tradycja malarska operowała dynamizmem, szczególnie podkreślanym przez futurystów i kubistów. Natomiast w koncepcji Strzemińskiego był on zjawiskiem wykraczającym poza plastykę. Dynamizm uważał za ruch, element czasoprzestrzenny, próbę przezwyciężenia przestrzeni w czasie. I czas ten, zwłaszcza w sztuce baroku i z niej się wywodzącej, uznawał za tak zwarty, iż odbiorca przez samo dzieło zmuszany był do analizy wzrokowej tego dzieła w celu odczytania czasu i gry barw. Odbiorca musi dokonać syntezy swych wrażeń, by być zdolnym do odebrania przesłania. *Tymczasem obraz jest, a raczej powinien być, rzeczą przeznaczoną wyłącznie do patrzenia*[113] – pisał. Dualistyczna koncepcja usiłowała powiązać rzeczy niepołączalne, gros wysiłku kierując w stronę intelektualnej gry zwalczających się sił; istotą takiej sztuki było samo zwalczanie się, nie zaś wygrana któregokolwiek z uczestniczących elementów: barwy, kształtu, linii, budowy. I takiej koncepcji przeciwstawił własną – unistyczną. Polegała ona na pozaczasowości obrazu, a więc unifikacji każdego z jego elementów: barw, kształtów, płaszczyzn i linii. *Obraz powinien być jednolity i płaski*[114]. Obrazy Strzemińskiego będące odzwierciedleniem tej teorii powstawały w latach 1923 – 33. Nosiły opatrzony kolejnym numerem tytuł *Kompozycja unistyczna*. Faliste i proste linie rysowały pola, wypełnione jednorodnym jasnym na ogół i pastelowym w odcieniu kolorem, lecz miały bogatą fakturę (olej). Dzieła miały być zupełnie neutralne i jednolite. Czas stał się zbędny. Podobnie ruch i dynamizm. Okazało się jednak, że wskutek złudzeń optycznych,

forma nie eksponowała identyczności: nasycenie elementami skontrastowanymi (słabo w myśl założeń teorii, ale jednak) powodowało iluzję wklęsłości powierzchni, a więc pewien rytm, czyli ruch, a co za tym idzie dynamizm, ten zaś był sprzeczny z ideą. Próby powiększania w centrum obrazu pól wynikłych z krzyżowania się falistych linii idących w dół z analogicznymi liniami biegnącymi w poprzek, jak np. w *Kompozycji unistycznej nr 14* z 1934 r. dawały efekt odwrotny, czyli iluzję wypukłości powierzchni, co również nie zgadzało się z teorią. W ten sposób eksperyment z malarstwem unistycznym zakończył się. Prób osiągnięcia całkowitej jednolitości okazała się utopią.

Jeśli tak wiele miejsca poświęciłem Władysławowi Strzemińskiemu, to dlatego, że unistyczna muzyka Zygmunta Krauzego była bardzo bliska w swych założeniach teoretycznych, choć kompozytor świadomy niepowodzenia eksperymentu Strzemińskiego, nigdy ich zbyt precyzyjnie nie formułował. Na marginesie wykonania swej *Piece for Orchestra No.1* podczas festiwalu „Warszawska Jesień" w 1970 r. napisał jedynie:

Forma utworu muzycznego jest dla mnie pierwszym i najbardziej istotnym zainteresowaniem. Ścierające się ze sobą dwie przeciwstawne tendencje: dążenie do formy jednolitej oraz dążenie do formy o przebiegu kontrastowym są dla mnie zjawiskiem o pierwszorzędnej wadze.

Od mojej muzyki wymagam spokoju i organizacji. Jej brzmienie ma mieć postać na tyle indywidualną, aby mogło wyróżnić się z chaosu innej muzyki i z chaosu innych dźwięków. Wykonywany utwór muzyczny ma dla mnie znaczenie porządkujące czas.

Wydziela on z chaosu działań ludzi i z chaosu dźwięków otaczających ludzi pewien odcinek o określonej strukturze.

Te dążenia w mojej muzyce spełniają się formą pozbawioną kontrastów, możliwie najbardziej jednolitą. Impulsy, zmiany i ruch, konieczny do podtrzymania trwania muzyki nie wnoszą nowych elementów, nie są kontrastowe.

To, z czym słuchacz się spotyka w pierwszych sekundach trwania utworu, będzie trwało do końca. Początek kompozycji jest od razu ekspozycją całej skali brzmieniowej i w trakcie jej dalszego trwania nie ukaże się nic obcego, nic nowego. Nie będzie niespodzianek. Wolę, aby odbiorca wsłuchiwał się w poszczególne detale i fragmenty muzyki, niż był atakowany pasmem atrakcji, zmian i zaskoczeń. Ta muzyka jest dyskretna. Nie atakuje słuchacza. Postawiony on jest raczej w roli aktywnej: słucha tych tylko fragmentów i tych szczegółów muzyki, które mu odpowiadają. Sam je wybiera, bo poznanie tej muzyki jest łatwe, wie więc, co go może spotkać. Wie też, że jeśli dany fragment zniknął, to na pewno powróci.

Taka forma, forma bezkontrastowa, nie ma w swojej istocie ani początku, ani zakończenia. Utwór może być przerwany w dowolnym momencie i nie zmieni to jego podstawowych cech. Może też trwać dowolnie długo.

Ta muzyka wiąże się z możliwością innego sposobu odbioru. Idealna sytuacja byłaby taka, w której muzyka trwałaby stale, a słuchacz przychodził w dogodnej dla siebie porze i odchodził w momencie, jaki sam uznałby za stosowny. To mogłoby być możliwe w salach innego typu, w architekturze specjalnie projektowanej pod tym kątem.

Piece for Orchestra No.1 *jest utworem zawierającym wyżej (szkicowo) opisane cechy, lecz przeznaczonym do wykonania koncertowego. Jest próbą pokazania takiej muzyki w warunkach sali koncertowej. Stąd m.in. limitowany czas trwania kompozycji: 6 minut.(...)*[115]

Trudno nie zauważyć oczywistych asocjacji z teorią Strzemińskiego. Po pierwsze: istotna rola formy. Po drugie: sposób recepcji. Strzemiński wymaga tylko patrzenia. Krauze – konstruowania przez odbiorcę własnej formy: słuchacz przychodzi, kiedy chce i wychodzi również, kiedy chce, tworząc w ten sposób swoją własną indywidualną formę. Krauze potrzebuje aktywnej publiczności, ale nie analitycznej. I to najlepiej sprawdzało się w specyficznych architektonicznie sytuacjach, gdy muzyka rzeczywiście oczekiwała na słuchacza. Tak było np. z kompozycją *Fête galante et pastorale*, której prawykonanie odbyło się w zamku Eggenberg w Grazu. Tam w każdej z zamkowych komnat udostępnionych na spektakl słuchacza oczekiwała inna grupa grających muzyków lub głośniki prezentujące inną muzykę. W każdej z sal słychać było zarówno źródła dźwięku w niej usytuowane, jak i z sal sąsiednich. Proporcje brzmieniowe zależały więc od miejsca, w którym słuchało się muzyki. Aby mieć jakiekolwiek pojęcie o „całości" utworu – należało wykonać spacer przez wszystkie „umuzycznione" sale. W ten sposób forma muzyczna jeszcze bardziej zależała od wyboru trasy spaceru po zamku. Była to więc swoista *walking-music*...

Muzyka towarzysząca ekspozycji plastycznej, bądź tylko wypełniająca zamek, galerię czy inne wnętrze, muzyka stała i jednorodna, nie miała za zadanie wyłącznego absorbowania

uwagi słuchaczy. Winna była korespondować z elementami pozamuzycznymi, co więcej, stanowić ich artystyczne, intelektualne i przestrzenne dopełnienie. Wydawało się to pomysłem świeżym, interesującym, nowatorskim wobec ówczesnej awangardy i doskonale pasującym do unistycznej idei.

Nie był on wszakże całkiem nieznany. Warto może przypomnieć, że Erik Satie w drugiej dekadzie XX w. wymyślił nowy w wówczas gatunek muzyki – *musique d'ameublement,* muzykę umeblowania, (ang.: *Furniture Music*), zapomniany potem na wiele lat[116]. Muzyka umeblowania miała wypełniać przestrzeń, stanowić jej część, tak jak stanowi ją wyposażenie wnętrza i meble właśnie. Do tego gatunku należy kilka jego kompozycji, przytoczmy – zabawne dziś – tytuły kilku z nich: *Carrelage phonique* (*Glazura dźwiękowa – może być wykonywana podczas lunchu lub przy podpisywaniu aktu małżeństwa*), *Tapisserie en fer forgé* (*Tapiseria z kutego żelaza – na przybycie gości na wielkie przyjęcie do wykonywania w westybulu*), *Teinture du cabinet préfectoral* (*Tapeta gabinetu prefekta*)... Przeznaczone one były na niewielkie zespoły instrumentalne. W 1920 r. kompozytor postanowił dwie z nich (*Un salon* i *Chez un „Bistrot”*) wykorzystać w nieco inny jeszcze sposób, a mianowicie jako tło dźwiękowe dla antraktu w przedstawieniu *Ruffian toujours, ruand jamais* Maxa Jacoba[117], tło skomponowane w formie – jak byśmy to dziś powiedzieli – pętli, powtarzanej przez czas trwania antraktu i składającej się z muzyki Erika Satie, przeplatanej cytatami z *Danse macabre* Camille de Saint-Saënsa i *Mignon* Ambroise Thomasa[118]. Co ciekawe, grupy kilku muzyków umieścił Satie w narożnikach sali. Eksperyment się jednak nie powiódł,

ponieważ ówczesna publiczność nie była przygotowana do odbioru muzyki jako „tapety” i natychmiast umilkła, traktując wydarzenie jako część spektaklu – i z należną czcią i uwagą[119]. Muzyka umeblowania nie była komponowana po to, by ją kontemplować, lecz by z nią żyć. Nie była uzupełnieniem czegokolwiek, nie miała żadnych zadań artystycznych. Pierwotnie miała to być muzyka, która z jednej strony nie przeszkadzałaby w rozmowach gościom kawiarni czy restauracji, z drugiej zaś potrafiłaby wypełnić niezręczną ciszę w przerwach między rozmowami, a poza tym uprzyjemniać pobyt nieagresywną formą i dynamiką. Dlatego też próby Erika Satie polegały na nierozwijaniu motywów i ich licznych powtórkach. Była to raczej koncepcja dźwiękowa, niż kompozycyjna, ale trudno odmówić jej nietrafności. Tytuły: tapeta, glazura, tapiseria – miały sugerować rodzaj dekoracji, coś stałego, niezmiennego, co istnieje, co daje się zauważyć, co można też zignorować, ale do czego można także wrócić. Ten aspekt, zrazu pominięty w ogóle, zaktualizował się ponad pół wieku później, szczególnie wówczas, kiedy m.in. kawiarnianych taperów zastąpiono odtwarzaniem przyciszonych nagrań i muzyka umeblowania zaczęła się upowszechniać zdobywając wprawdzie nowe terytoria, lecz tracąc jednocześnie recepcyjne właściwości awangardowe.

Stosowny odbiór tego rodzaju koncepcji ułatwiły właściwie dopiero *Antropomofrie* Ivesa Kleina, a w Polsce nieco późniejsze *Kompozycje przestrzenno-muzyczne* Zygmunta Krauzego. Jednak w tych przypadkach żadna z warstw spektaklu-wydarzenia nie miała stanowić jakiegokolwiek tła, wszystkie miały je współtworzyć. I jedynie od odbiorcy miały zależeć priorytety

percepcyjne. W przypadku Zygmunta Krauzego – teoria Władysława Strzemińskiego doskonale wpasowywała się w tak pomyślany sposób funkcjonowania muzyki, choć estetyka była zgoła inna.

Jest rzeczą niewątpliwie interesującą, jak pomysły właśnie Krauzego niebanalnie łączą nie tylko różne dziedziny sztuki, ale i wykraczają poza gatunek muzyki koncertowej i przyzwyczajenia percepcyjne, zbliżając się do dalszych kompozytorowi estetyk: do tego wszystkiego, co stanowi uproszczoną konsekwencję pomysłu muzyki umeblowania, a więc muzyka środowiska (*ambient, environment music*), muzyka tła (*musique de fond*), *muzak* etc. (Zob. Aneks. 29).

Z drugiej strony, tego rodzaju muzyka Zygmunta Krauzego wprowadzała słuchacza *in medias res* w muzykę unistyczną, w całkowicie odmienny świat dźwięków, nie tylko inaczej zorganizowanych, ale w inny sposób mających nań oddziaływać. Jednym z najbardziej efektownych i charakterystycznych dla idei unistycznej utworów jest *Piece for Orchestra No.1* (Przykład 4). Jak już zostało powiedziane, utwór rozpisany jest na 5 grup instrumentalnych o zróżnicowanej obsadzie. Każda z grup porusza się jednogłosowo – i nawet uwzględniając transpozycje i oktawowe zdwojenia, właściwe dla różnych instrumentów – można byłoby ją zapisać na jednej pięciolinii. Fakt, iż każdą z 5 melodii (bo jest 5 grup) grają instrumenty ze wszystkich rodzin, nie powoduje wrażenia barokowej orkiestracji, m.in. dlatego, że ów unison z zamierzenia jest „rozstrajany” rytmicznie. Z tego samego powodu „rozstraja” się również harmonika. Wprawdzie utwór rozpoczyna i kończy akord nonowy, a więc o quasi-

tonalnym zabarwieniu, ale innych aluzji do systemu funkcyjnego nie ma. Nie stanowią jej także quasi-tonalne zabarwienia występujące często w przebiegu utworu. Wynikają one z „odstrajających" ruchów melicznych (przeważnie mało- i wielkosekundowych) wszystkich głosów. W każdej grupie znajduje się jeden epizod, kiedy poszczególne instrumenty uzyskują niezależność pod względem wysokości dźwięku, pojawiają się większe interwały zgęszcza się wówczas również siatka rytmiczna. W omawianym przykładzie 4 owo zagęszczenie występuje w grupie I: z wyjątkiem partii kontrabasów, we wszystkich innych instrumentach zauważamy tercje małe, wielkie, w tubie tryton, a we fletach sekstę wielką. Analogiczne zgęszczenia w pozostałych grupach są już nieco krótsze, ich interwalika zawiera podobne interwały, w ostatniej grupie odnotujmy septymę wielką i małą (flet piccolo), a w czwartej – wyłącznie sekundy wielkie i małe. Przypomnijmy, że ta grupa realizowała jedynie dźwięk *as*^{1}, bez wzmocnień i transpozycji oktawowych i kompozytor potraktował ją dość oszczędnie nie tylko w sferze harmonicznej, ale także i melicznej. Cały układ dąży do uzyskania jednolitości brzmienia. Temu służy niemal równomierne statystycznie rozłożenie dźwięków w przestrzeni muzycznej, Warto zauważyć, że pierwsze rozproszenie pojawia się po 24 taktach. Epizod zwierający rozproszenia we wszystkich grupach kończy po 36 taktach, to jest na 12 taktów przed końcem. Inaczej mówiąc tyle samo trwa epizod z rozproszeniami, co epizod wstępny i końcowy łącznie. Świadczy to o precyzyjnym rozłożeniu dynamiki formy tak, by uzyskała ona kształt łukowy. Ta precyzja nie jest zauważalna przez odbiorcę, który m.in. dzięki niej

otrzymuje logicznie zbudowany obraz dźwiękowy, którego szczegóły rozmieszczone są nieprzypadkowo i w ściśle wyznaczonych miejscach. Zgodność z ideą unistyczną „muzyki w stanie oczekiwania", muzyki, której każdy moment oferował słuchaczowi to samo wrażenie, jest w *Piece for Orchestra No.1* nader wyrazista. Jak wykazują analizy Krzysztofa Szwajgiera[120], wszystkie unistyczne utwory Zygmunta Krauzego mają dokładnie zaplanowany scenariusz: zarówno dotyczący przebiegu formalnego i napięciowego, jak i zawartości dźwiękowej, to jest, motywicznej, harmonicznej i przestrzennej. Rzecz charakterystyczna – trudno przy tych założeniach mówić o oddziaływaniu homo- czy polifonii, bowiem faktura wynika z założeń różnego rodzaju dyspersji elementów muzyki.

Jest jeszcze jeden, interesujący aspekt tego rodzaju muzyki. Otóż, jeśli wspomniany Yves Klein chciał uczynić z tworzenia obrazów spektakle, a więc dodać im formę czasową, o tyle Krauze pragnął tu formie muzycznej dodać znamiona przestrzenne. Wykonawcy, a ściślej wykonawczynie, w obecności publiczności realizowały *Antropomorfie* Kleina, natomiast tu słuchacze w obecności wykonawców, sami kreowali własne formy muzyczne w zależności od własnej wyobraźni i upodobań. Można zatem zauważyć, że zainteresowania obydwu twórców były zbieżne w sensie chęci poszerzenia rodzaju sztuki, do której przynależała własna twórczość, o wymiar, charakterystyczny dla innego. Stanowi to przykład tendencji uniwersalistycznej w sztukach, próbującej dokonać ich syntezy.

Krauze podjął jeszcze realizację trzeciej wspólnej ze Strzemińskim cechy: bezkontrastowości utworu.

U Strzemińskiego była to bezkontrastowość formy, u Krauzego – przebiegu. Tylko, o ile u Strzemińskiego ruch jako część czasoprzestrzeni był całkowicie zbędny, a przynajmniej tak to ujmowała teoria, o tyle z muzyki się go całkowicie już *a priori* wyeliminować nie dało. Pisze Krauze o bezkontrastowych impulsach, zmianach i bezkontrastowym ruchu. To także pewna iluzja: zmiana zawsze jest w jakimś aspekcie kontrastowa wobec stanu poprzedniego. W teorii Krauzego zatem również tkwi pewna immanentna sprzeczność, która po kilkunastu latach doprowadzi kompozytora, podobnie jak i Strzemińskiego, do porzucenia (choć może nie do końca) idei unistycznej. Muzyka unistyczna Krauzego miała być muzyką bezkonfliktową, jednostajną i jednorodną, oferującą w każdym momencie swego trwania te same walory dźwiękowe. Miała być muzyką stanu, nie akcji, muzyką figuralną, nie narracyjną[121]. Ale takiej muzyki nie dało się widocznie na dłuższą metę ani uprawiać, ani akceptować

Pozostaje jeszcze jedna kwestia, związana z porzuceniem idei sztuki unistycznej. U Strzemińskiego, który był jednym z najwybitniejszych teoretyków sztuk plastycznych, powodem głównym była jej utopijność, czyli niemożność osiągnięcia rezultatu zgodnego z ideą, z teorią. U Krauzego, który nie jest teoretykiem, doszedł do głosu, jak można domniemywać, inny argument: wyczerpanie idei. To, co dla Strzemińskiego było walorem, a więc podobieństwo i powtarzalność *Kompozycji unistycznych*, dla Krauzego stało się w pewnym momencie punktem granicznym.

Zainteresowanie unizmem przyniosło w zasadzie 10 utworów, które – podaję za Krzysztofem Szwajgierem[122] – sam kompozytor

uznał na w pełni satysfakcjonujące ideowo. Były to: *Pięć kompozycji unistycznych* (1963), *Tryptyk* (1964) i *Esquisse* (1967) na fortepian, *Polychromie* (1968) na klarnet, puzon, wiolonczelę i fortepian, *Kompozycja przestrzenno-muzyczna nr 1* (1968) na 6 taśm magnetofonowych, *Piece for Orchestra No.1* (1969), *II Kwartet smyczkowy* (1970), *Kompozycja przestrzenno-muzyczna nr 2* (1970) na 2 taśmy magnetofonowe oraz *Piece for Orchestra No. 2* (1970) oraz *Voices* (1972) na 15 instrumentów. Idea kształtowała się przez 10 lat, aby osiągnąć pełny wymiar, ponad którym można było już tylko albo cofnąć się, by powtarzać to, co się już zdobyło, albo porzucić konsekwentne i precyzyjne poruszanie się w przyjętej estetyce (i technice) na korzyść swobody i dowolnego wykorzystywania doświadczeń. Rzecz charakterystyczna, że w tym samym mniej więcej czasie kształtował się nurt minimalistyczny i powstawały pierwsze utwory (La Monte Young: *The Well Tuned Piano*,1964, *The Tortoise, his Dreams and Journeys*, 1964; Terry Riley: *In C*, 1964, *Keyboard Studies*, 1967; Steve Reich: *Violin Phase*,1967, *Music for Pieces of Wood*, 1973, *Drumming, 1971*), lecz najważniejsze z nich powstały dopiero później[123].

Podobnie w przypadku utworów Tomasza Sikorskiego, których oryginalny i nie wzorowany na zamorskim minimalizm rodził się w tym samym mniej więcej czasie, co amerykański. Świadczy to o bezpośrednim uczestnictwie muzyki polskiej tego okresu w kształtowaniu najnowocześniejszych technik kompozytorskich i idei warsztatowych i estetycznych na świecie (aleatoryzm, sonoryzm, minimalizm, unizm).

4. Teatr instrumentalny, happening, performance

Jak wiadomo, za pierwszy happening przyjmuje się spektakl, który odbył się w Black Mountain College w 1952 r.[124] Jego cechą charakterystyczną była po części improwizowana, a więc przypadkowa akcja, quasi teatralna, pozbawiona logiki i związków przyczynowo-skutkowych. Happening miał na ogół niewerbalny charakter, próbował znosić granice między różnymi sztukami oraz między sztuką i życiem. Istotną w nim rolę odgrywał także przypadek, z czym także wiąże się wciąganie do gry publiczności i czynienie z niej współtwórcy i uczestnika. Metaforyka pozbawiona bezpośredniego związku ze światem realnym (wyjąwszy przedmioty, których rola niepomiernie wzrosła do roli niemal równoważnych z realizatorami) czy jakąkolwiek rzeczywistością, nawet teatralną wynikała w dużej mierze z idei indeterminizmu Johna Cage'a[125]. To sprawiało, że zrównanie ról i znaczeń różnych środków ekspresji, często ukierunkowane surrealistycznie czy abstrakcyjnie, nagle stawało się czymś nader aktualnym i ważnym. Błazenada mieszała się z treściami ważkimi społecznie. Happeningi miały ambicje zmiany stosunków społecznych. Jednak, co częste sztuce, radykalizm społeczny spowodował, iż sztuka ta w pewnym momencie utraciła ów trend rewolucyjny i happening przerodził się w performance, czyli spektakl zbliżony w formie i środkach wyrazu, ale ograniczony ideowo do treści wyłącznie artystycznych (niekiedy artystowskich zaledwie). Nazwę happeningu wprowadził w 1959 r. Allan

Kaprow, jeden z prekursorów tej formy sztuki, nota bene, uczestnik wydarzenia z Black Mountain College 7 lat wcześniej. Jeśli happening jest gatunkiem sztuki, to teatr instrumentalny jest jej formą, wykorzystującą elementy teatru w muzyce i odwrotnie, formą akceptującą niestandartowe scenicznie czynności i próbującą łączyć różne sztuki.

W muzyce prekursorem teatru instrumentalnego, happeningu i performance'u, a więc zjawisk często się ze sobą łączących był John Cage. Jego słynne opus – *4'33"* kryło *a priori* tego rodzaju elementy, ponieważ w samą ideę wliczone były zachowania zdezorientowanej publiczności. Oprócz tego i wspomnianego wydarzenia w Black Mountain College w 1952 r. i innych autorstwa Johna Cage'a[126], warto wspomnieć o dwóch muzycznych, czy też quasimuzycznych i nieledwie konceptualnych wydarzeniach. Pierwsze z nich pochodzi z 1960 r. Autorka Shiomi Mieko usadowiła orkiestrę na estradzie nie na sali koncertowej, lecz na otwartej przestrzeni. Warunkiem powodzenia happeningu była wietrzna aura. Orkiestra siedziała w bezruchu, dyrygenta nie było wcale, natomiast wiatr rozwiewał z jego pulpitu arkusze partytury. Tytuł był dwuznaczny i stanowił pointę: *Wind music*[127]. Siedem lat później Dick Higgins zaprezentował w Nowym Jorku *Symfonię tysiąca*. Tytuł stanowił tu tylko prowokacyjną i werbalną aluzję do dzieła Gustava Mahlera. Materiał do wykonania tego dzieła sporządzało się w ten sposób, że przygotowany papier nutowy z obsadą orkiestry dyrygent dziurawił przypadkowymi strzałami z pistoletu. Owe dziury stanowiły nowe znaki muzyczne. Decyzją własną dyrygent wklejał przestrzelone kawałki papieru na nowy: jeśli w partii

instrumentu znajdywała się wklejka – determinowała ona rodzaj zapisu do wykonania. Brak wklejek oznaczał pauzy. Każdą wklejkę można było dowolnie powtarzać, o ile dyrygent nie zadecydował inaczej. O ilości części także rozstrzygał dyrygent[128]. Był to przykład zarówno aleatorycznego pomysłu wraz z aleatoryczną realizacją jak i indeterminizmu całości konceptu.

Wiele happeningów wykorzystywało pomysły konceptualne, oddalające wprawdzie aspekty artystyczne, ale wprowadzające nowe – estetyczne lub wręcz ontologiczne. Co więcej, granice happeningów i performance'ów czy teatru instrumentalnego stały się a czasem nieostre, wobec zacierania się ich ostrza społecznego. Nowa epoka, XXI wiek przyniósł tu kolejną dewaluację znaczeniową. Termin happening przeniesiono na dowolne wydarzenie artystyczne, lub – częściej – paraartystyczne, odbywające się na wolnej przestrzeni, nie zaś w sali, do którego dostęp mogli mieć przypadkowi przechodnie, np. zbiorowe śpiewanie kolęd w domu handlowym. Tak więc, rzec można, że i to zjawisko artystyczne z pogranicza sztuk skończyło żywot, roztopiwszy się w nieokreślonej masie znaczeniowej.

W Polsce wszakże happeningi nie miały szczególnych warunków do zaistnienia, a to z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że ideologia, nawet artystyczna, była czymś, od czego się wówczas w Polsce raczej stroniło, a po drugie dlatego, że zarejestrowanie podobnych spektakli w Urzędzie do Spraw Kontroli Publikacji, Prasy i Widowisk, czyli w cenzurze, było dosyć karkołomne: bo jak napisać precyzyjny scenariusz czegoś, w czym do końca nie wiadomo, co się wydarzy i jakie będą reakcje

publiczności w mniejszym lub większym stopniu uczestniczącej w tym czymś? A cenzura wymagała nie błazenady, lecz traktowania poważnego. Dlatego najczęściej organizacyjnie lokowano je przy okazji wystaw plastycznych (np. assemblaże i ambalaże Tadeusza Kantora w Galerii Foksal albo instalacje Teresy Kelm, Henryka Morela i Zygmunta Krauzego w Galerii Współczesnej w Warszawie) albo koncertów muzyki awangardowej.

Był jeszcze trzeci powód. Kompozytorzy mieli do nadrobienia bardzo wiele wobec Europy Zachodniej, nie bardzo więc mieli czas wkraczać w dziedzinę, mimo wszystko, dość marginalną. Natomiast życie artystyczne widocznie szybciej toczyło się w sztukach plastycznych, bowiem to właśnie plastycy, nie zaś muzycy zorganizowali jeden z najsłynniejszych polskich happeningów muzycznych, co prawda bardziej konceptualnym charakterze i znaczeniu. Otóż w 1967 r. w ramach obfitującego w rozmaite wydarzenia *Panoramicznego happeningu morskiego* w Łazach koło Koszalina Tadeusz Kantor zaprezentował *Koncert morski*. Polegał on na tym, że przed zebraną na plaży publicznością ustawiono w wodzie kilka metrów od brzegu drabinę, na której dyrygent dyrygował falami morskimi. Ale nie jedyny to happening muzyczny. Pierwszym polskim happenerem[129] był Bogusław Schaeffer, który od początku lat sześćdziesiątych tego rodzaju spektakle włączał do programów koncertów z własną muzyką (wyprzedził on tego rodzaju działania Tadeusza Kantora, którego pierwszym happeningiem był *Cricotage* z 1965 r.). Przeważnie realizował je krakowski zespół MW 2 (Młodzi Wykonawcy Muzyki Współczesnej), założony

w 1962 roku i składający się pierwotnie z zainteresowanych: pianistów Adama Kaczyńskiego, Marka Mietelskiego, flecistki Barbary Świątek, śpiewaczki Barbary Niewiadomskiej i wiolonczelisty Jerzego Klocka. MW 2 bardzo wcześnie zresztą rozpoczął bliską współpracę z aktorami: Januszem Peszkiem, Bogusławem Kiercem, Andrzejem Kiercem i Mikołajem Grabowskim. Happeningi Schaeffera przeradzały się jednak z biegiem czasu coraz bardziej w teatr instrumentalny. Kompozytor zauważył bowiem, że lepiej panuje nad materią całości, gdy jest ona bardziej, niż mniej przewidywalna. A tę cechę zapewniał jedynie tekst słowny i – w mniejszym stopniu – opis zdarzeń i didaskalia. W ten sposób wiele jego pomysłów wychodziło wprawdzie od działań dźwiękowych, ale poprzez akcję sceniczną wkraczało w pole czystego tekstu, a tym samym przekształcały się nieuchronnie w sztuki teatralne. Wiele spektakli stało mieszało happening z teatrem instrumentalnym, czy – jak to nazywał kompozytor – „muzyką akcji" czy „muzyką dla aktorów". Charakterystyczne, że jego happeningi czy teatry instrumentalne tylko początkowo posługiwały się tekstami autorów obcych jak Karol Irzykowski w *TIS MW 2* (1963), Allen Ginsberg w *Howl* (1966), Eugène Ionesco w *Snach o Schaefferze* (1972). Do zdecydowanej większości z nich Schaeffer pisał teksty własne. Natomiast interesującym jest, że katalog muzyki Schaeffera w dziale muzyki dla aktorów i w dziale sztuk teatralnych wymienia te same tytuły. Są to: *Scenariusz dla nie istniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego* (1963), cykl *Audiencji I – V* (1964), *Kwartet dla 4 aktorów* (1966), *Fragment I* (1968) i *Scenariusz dla 3 aktorów* (1970). Późniejsze utwory

teatralne jednoznacznie już kwalifikuje kompozytor do różnych działów[130]. Świadczy to o zanikaniu z biegiem czasu tendencji do łączenia sztuk i poruszania się w ich obszarach granicznych, na korzyść krystalizacji gatunkowej i ugruntowaniu się odautorskiej świadomości w tym zakresie. Ten proces doprowadził do tego, że Bogusław Schaeffer z teoretyka i kompozytora stał się także autorem sztuk dramatycznych[131].

Adam Kaczyński, założyciel zespołu MW-2, wspomina prawykonanie *TIS MW 2* Bogusława Schaeffera wiosną 1965 r., uznając tę kompozycję za *sztandarowy utwór Zespołu, pierwszy teatr instrumentalny i happening w Polsce. Te dwa pojęcia stają się tutaj spójne: muzycy zostają wciągnięci do akcji teatralnych, poczynania wykonawców stają się nieprzewidywalne, rezygnacja z uświęconego tradycją własnego „ja" na estradzie dopełnia idei Allana Kaprowa*.[132] Dotyka tu Adam Kaczyński jednej z podstawowych idei happeningów – rezygnacji z indywidualności artystycznej na rzecz twórczości zbiorowej, dokonywanej przez wiele osób jednocześnie. Istotnie, happeningi i ich pochodna teatr instrumentalny, w dużej mierze polegają na zbiorowej improwizacji, niekiedy tylko sterowanej swego rodzaju wytycznymi, jak w szeregu tego typu utworów Bogusława Schaeffer. Kompozytor nie tylko wykorzystuje tam środki ekspresji dźwiękowe, lecz także mimikę, taniec, elementy plastyczne, audiowizualne wprzęgnięte w surrealistyczny, absurdalny na ogół ciąg wydarzeń, niekiedy wspomagany epizodami z narracją tekstową.

W 1973 r. Włodzimierz Kotoński skomponował teatr instrumentalny *Musical Games*, przeznaczony na kwintet

przenośnych instrumentów, a najlepiej na kwintet dęty (o klasycznej obsadzie). Sfera teatralna ograniczyła się tam jednak do przemieszczania się muzyków na estradzie pomiędzy 15 planszami z zapisem nutowym. Kolejność realizowania poszczególnych plansz przez każdego z muzyków wynikała z losowania. Tak więc nie było to mowy o jakimkolwiek łączeniu sztuk, czy przekazie werbalnym, ponieważ struktura aleatoryczna determinowała ruch estradowy. *De facto* nie miało to wiele wspólnego z teatrem instrumentalnym czy happeningiem, lecz było daleko idącą konsekwencją przyjętej techniki kompozytorskiej. Podobne zabiegi stosował Włodzimierz Kotoński wcześniej w innych utworach m.in. *Alea* na taśmę, tu zastosował je w odniesieniu do żywych wykonawców.

Nie tylko jednak niekonwencjonalne działania wypełniały całe spektakle. Zdarzało się, że pojawiały się one w jednym utworze. I tak *Gloves Music* (1972) Zygmunta Krauzego jest po części teatrem instrumentalnym. Pianista występuje w rękawiczkach. Oprócz przekazu muzycznego odbiorca otrzymuje także wizualny. Śliskie i gładkie rękawiczki umożliwiają nieco cyrkową grę na klawiaturze, także zewnętrzną stroną dłoni, używanie palców w nie pianistyczny sposób, wyginanie ręki w najróżniejsze sposoby. Efektem są glissanda na białych i czarnych klawiszach o różnej rozpiętości i szybkości przebiegu. Akcję muzyczną determinuje „libretto", opowiadające o dramacie końca kariery starego pianisty[133]. W założeniu poruszający obraz publiczność na ogół jednak przyjmowała humorystycznie. Trudno orzec, czy to z powodu kontrastu między śmiertelną powagą młodego pianisty (najczęściej był nim sam kompozytor), a samą „opowieścią", czy

też wskutek produkowanych przezeń efektów dźwiękowych, odbieranych w kategoriach pure-nonsensu, czy też z racji zaskakującego efektu dominacji warstwy anegdotycznej nad muzyczną.

Wiosną 1974 roku odbył się w warszawskim klubie studenckim „Stodoła” koncert, podczas którego wykonano m.in. *Szeptet* Wojciecha Michniewskiego. Była to kompozycja o charakterze satyrycznym, autor przestrzegał przed traktowaniem jej zbyt serio[134], zwłaszcza, że użyte tam teksty tak rozumiane mogłyby go narazić na ataki feministek; motywem głównym był monolog o amerykańskiej aktorce filmowej Zsa Zsa Gabor, natomiast pointą – występ kulturysty. Wszystko w konwencji muzyki stojącej na pograniczu teatru – może jeszcze niekoniecznie instrumentalnego. W tym samym roku Krzysztof Knittel przedstawił *zdarzenie muzyczne: objazd*. Polegało ono na zestawieniu warstwy muzycznej, estradowej z pointą wizualną w kuluarach. Tytułowy objazd był aluzją do chaosu w komunikacji miejskiej w Warszawie z powodu budowy Dworca Centralnego i Trasy Łazienkowskiej. Cztery lata później Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, które prowadziło w Pałacyku Szustra cykliczne koncerty muzyki współczesnej pod nazwą Galeria Muzyczna, przedstawiło jubileuszowy dziesiąty: stał on się swego rodzaju happeningiem. Jednocześnie działo się bowiem kilka rzeczy na raz i nie wszystko miało bezpośredni związek z muzyką. Odnotować należy dwa konceptualne pomysły Tomasza Sikorskiego (*Sytuacja dźwiękowa* czyli płonące ozdoby choinkowe i *Koncert budzików*[135]), jeden wspólny Krzysztofa Wodiczki[136] i Szabolcsa Esztényi oraz wykonanie kilku utworów

muzycznych (m.in. *Stworzenia świata* Norberta Mateusza Kuźnika i *Podróży II* Elżbiety Sikory). Happening ten miał ambicje pokazania różnorodności zjawisk w muzyce i jej pograniczach w niekonwencjonalny sposób. Stąd też taka przyjęta forma prezentacji, dziwne wydarzenia pomiędzy głównymi punktami programu i atmosfera na poły pikniku, na poły koncertu plenerowego i performance'u[137]. W stronę happeningu zmierzał również projekt wyłącznie młodszej generacji kompozytorskiej. podczas „Dni Młodych Kompozytorów" w Opolu w 1981 r. Paweł Szymański, Stanisław Krupowicz, Tadeusz Wielecki i Bojko Stojanow przedstawili *Purpurowego kapiszona*, w intencji autorów Frommowską interpretację bajki o Czerwonym Kapturku, Spektakl ten, utrzymany w konwencji próby, ani nie był dobrze przemyślany, ani przygotowany, akcje sceniczne były puste i chaotyczne, a dowcip prymitywny. Publiczna prezentacja okazała się kompletnym fiaskiem[138].

Lata osiemdziesiąte z przyczyn historycznych nie sprzyjały ani happeningowym nastrojom, ani organizowaniu prezentacji o takim wydźwięku. Tym bardziej, że pojawiły się w tym czasie „bezdebitowe" happeningi „Pomarańczowej Alternatywy" (zob. rozdz. *Między PRL a III RP. Stan wojenny i stan „po stanie"*, a zwłaszcza s. 35 i przyp. 11, 12), które wciągały do gry zarówno publiczność, jak i interweniujące oddziały MO i ZOMO. W ten sposób realizował się jeden z podstawowych i wczesnych postulatów happenistów, by powiązać sztukę z życiem. Tyle tylko, że owa sztuka stawała się raczej arlekinadą czy sztuką ulicy odwołującą się do powszechnie znanych i zrozumiałych symboli. A tym z kolei niekoniecznie interesowała się teoria happeningu,

uznająca, iż podstawowe znaczenie ma przekształcanie społeczeństwa w wyniku kontaktu z awangardą, a nie odwoływanie się do jego wiedzy i doświadczeń artystycznych, przeważnie dość od niej odległych. Warunki polskie zmodyfikowały formę happeningu, czyniąc z niego instrument politycznego uświadamiania społeczeństwa w opozycji wobec władzy. W ten sposób przestał on być środkiem upowszechniania świadomości artystycznej.

Inna rzecz, że happening w tym samym mniej więcej czasie zaczął funkcjonować i poza Polską jako forma wyrażania opinii, najczęściej jako forma protestu przeciwko najróżniejszym patologiom, niesprawiedliwościom czy bezprawiu, od ochrony środowiska począwszy, a na wolności słowa skończywszy. W ten sposób wyczerpał on, jak się wydaje, swoje możliwości ekspresji artystycznej, stając się zdeterminowaną formą dobitnego wyrażania opinii społecznej.

---

[43] Sonorystyka – termin ten po latach budzi wątpliwości znaczeniowe *versus* wymyślony o wiele później „sonoryzm". Por. Krzysztof Baculewski, *Współczesność 1...,* op. cit., s. 269 oraz przyp. 1 na s. 327. Zob. także Krzysztof Szwajgier. *Sonoryzm i sonorystyka*. „Ruch Muzyczny" 2009 nr 10 s. 6-9 oraz relacja z perypetii znaczeniowych obu terminów w: Iwona Lindstedt. *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku* (Wyd. UW, Warszawa 2010). Autor niniejszej pracy w dalszym ciągu jest zdania, że „sonorystyka" jest terminem wygodnym, uniwersalnym, a ponadto przyjętym i stosowanym od ponad pół

wieku w znaczeniu uwrażliwienia postawy kompozytora na walory czysto brzmieniowe jego muzyki, bez względu na kontekst historyczno-stylistyczny.

[44] Na przykład Grażyna Bacewicz pod koniec życia deprecjonowała wartość swojej *IV Symfonii* z 1953 r.. Zob. Małgorzata Gąsiorowska. – tekst o *IV Symfonii* Grażyny Bacewicz. W: Książka programowa festiwalu XXIII Warszawskie Spotkania Muzyczne.

[45] Zob. Maciej Gołąb. *Dodekafonia. Studia nad teorią i kompozycją pierwszej polowy XX wieku.* Wydawnictwo Pomorze. Bydgoszcz 1987.

[46] Zob. Krzysztof Baculewski., *Współczesność 1...,* op. cit., rozdział V. *Dodekafonia i jej pochodne.*

[47] Zob. Krzysztof Baculewski., *Współczesność 1...,* op. cit., s. 261-2.

[48] György Ligeti. *Atmosphères*. Univeral Edition 13590, 3.verbesserte Auflage, 1971. Zob. nr C (t. 23-29), E (t. 31-33), F (t. 3-36), H (t. 44-54), Q (t. 79-84), a zwłaszcza T (t. 88-101).

[49] Hermann Sabbe. *Stroop uit de Kosmos*. „Kunst en Kultuur“ 1979 nr 1. Brussel 1979. Cyt. Za Joanna Miklaszewska, op. cit., s. 16.

[50] Zob. Krzysztof Baculewski, *Współczesność 1...,* op. cit., przyp. 30, s. 267.

[51] Ibid., s. 287-288.

[52] Ibid., s. 288-289.

[53] Zob. Joanna Miklaszewska. *Minimalizm w muzyce polskiej*. Musica Iagellonica. Kraków 2003, s. 100-104.

[54] Zob. Bogusław Shaeffer. *Wstęp do kompozycji*. PWM. Kraków 1976, s. 208 (*Mixtur*), s. 242, rys. d (*Elektronische Studie II*).

[55] Zob. Charles Bodman Rae *Muzyka Lutosławskiego*, przekład St. Krupowicza, Wydawnictwo Naukowe. PWN, Warszawa 1996, s. 62-70.

[56] Krzysztof Penderecki. *Die Teufels von Loudun*. Studien-Partitur. Edition Schott 6225. B. Schott's Söhne Verlag. Mainz 1969, s. 125.

[57] Ibid., s. 192.

[58] Z analizy harmonicznej ostatniego epizodu (od ostatniego taktu w smyczkach w nr 446a partytury do końca utworu) *Livre pour orchestre* można wysnuć wniosek, że np. w nr 446a partytury w repetowanym przez smyczki takcie w ostatniej ćwierćnucie brak dźwięku g (zapewne winien on się był znaleźć w partii 4 solisty z grupy vni I zamiast f^2). Wszystkie bowiem akordy do pierwszego taktu nr 447 włącznie zawierają wszystkie 12 dźwięków oktawy. Pierwszych 5 z nich (w tym korygowany) to akordy symetryczne.

[59] Ch. B. Rae, Ibid.

[60] Krzysztof Szwajgier. *Obrazy dźwiękowe muzyki unistycznej. Inspiracja malarska w twórczości Zygmunta Krazuego.* Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2008, s. 129.

[61] Z. Krauze. *Piece for Orchestra No.1*. PWM. Kraków 1973, s. 2, cytat z odautorskiego komentarza do partytury.

[62] Zob. K. Szwajgier, op. cit.

[63] Z wyjątkiem jednego fletu, fletu piccolo, rożka angielskiego i tuby, które mają partie indywidualne, wszystkie pozostałe linie

wykonywane są przez 2 do 8 instrumentalistów, z których każdy kształtuje je pod względem rytmiki, agogiki niezależnie od sąsiada: a więc kompozytor zakłada aprioryczną niejednoczesność i niedokładność.

[64] Więcej na ten temat – zob. Beata Bolesławska. *Symmetry in the Symphonies of Andrzej Panufnik.* W: Jadwiga Paja-Stach [red.]. *Andrzej Panufnik's Music and its Reception.* Musica Iagellonica. Kraków 2003, s. 94-113.

[65] Beata Bolesławska. Ibidem., s. 94. Autorka omawia szerzej przejawy symetrii w aspekcie harnoniczno-tonalnym oraz formalnym.

[66] Andrzej Panufnik. *Impulse end Design in my music.* Boosey & Hawkes. London 1974,

[67] Zob. Ewa Siemdaj. *Andrzej Panufnik. Twórczość symfoniczna*. Akademia Muzyczna w Krakowie 2003.

[68] Książka programowa XXXIII Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień" 1990 na s. 143 podaje błędnie, że jest to komórka: *e – f – b*. W *Pentasonacie* komórka taka w ogóle nie występuje. Por. wstęp do wydania: Andrzej Panufnik. *Pentasonata*. Boosey & Hawkes. London, s. 1.

[69] A. Panufnik. *Pentasonata*, op. cit.

[70] Liczba w nawiasie uzupełnia strukturę do 12 czyli do oktawy.

[71] Zob. Krzysztof Baculewski. *Czy Pentasonata to sonata?* W: *Muzyka fortepianowa XII*. Red. Janusz Krassowski. Akademia Muzyczna, Gdańska 2001, s. 321-332.

[72] Thomas Weselmann. *Musica incrostata*. *Szkice o muzyce Krzysztofa Meyera.* Przekład: Danuta Gwizdalanka. Poznańskie

Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Poznań 2003, s. 17. Zob też. ibid. s. 211-213.

[73] Kulminacja rozpoczyna się więc w $^{2}/_{3}$ utworu (takt 155), nie zaś w „złotej proporcji”, jak pisze Th. Weselman (op. cit. s. 51), ta bowiem przypadałaby na drugą półnutę taktu 143 czyli ok. 40” wcześniej.

[74] Ibid.

[75] Krzysztof Szwajgier, op. cit.

[76] Adrian Thomas. *Górecki*. Tłum.: Ewa Gabryś. PWM. Kraków 1998, przyp. 2 s. 98.

[77] Edward Lucie-Smith. *Minimal Art*. W: *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*. Red. Tony Richardson i Nikos Stangos. Przekład: Halina Andrzejewska. WAiF. Warszawa 1980.

[78] Zainteresowanych analogiami w sztuce odsyłam do: Edward Strickland. *Minimalism: Origins*. Indiana Univertity Press. Bloomington and Indianapolis 2000. Autor rozpatruje minimalizm z punktu widzenia barw malarskich (rozdz. A – I, *Paint*, s. 1-115) dźwięku (rozdz. J – T, *Sound*, s. 116-253) i przestrzeni (rozdz. U – V,*Space*, s. 257280), zaś wnioski przestawia w rozdz. W– Z, *End*, s. 281-194.

[79] Dokładniejsze rozważania terminologiczne znajdziemy w: Zbigniew Skowron. *Nowa muzyka amerykańska*. Musica Iagellonica. Kraków 1995, s. 352-355 oraz w: Joanna Miklaszewska, op. cit., rozdz. I *Pojęcie minimalizmu*.

[80] Przyjęła ją większość autorów wypowiadających się na ten temat: m.in. Zbigniew Skowron, Joanna Miklaszewska i Krzysztof Szwajgier. Zob. Joanna Miklaszewska,op. cit. s. 20 przyp. 22.

[81] Zob. Joanna Miklaszewska, op. cit., rozdz. II *Geneza i ewolucja minimalizmu*.

[82] Ibid.

[83] Najważniejsze cechy tej twórczości wymienia Ewa Wójtowicz w eseju *Sylwetka Tomasza Sikorskiego (1939-1988)*. W: *Muzyka polska 1945-1995*. Akademia Muzyczna. Kraków 1996 s. 283-284.

[84] Joanna Miklaszewska, op. cit., s. 100.

[85] Francuski tytuł dzieła, *Symphonie mono-ton*, bywa niekiedy tłumaczony niefortunnie jako *Symfonia monotonna*, co pozostaje w sprzeczności z estetyką Yvesa Kleina, który poprzez ideę „niematerialności" dążył do absolutu i uczucie nudy czy monotonii było mu i teorii jego sztuki zupełnie obce. Utwór ten, jak wskazuje oryginalna nazwa, wykorzystywał tylko jeden dźwięk, nie zaś, jak podają niektóre źródła – akord D-dur.

[86] Interesującym może wydać się fakt, że polska rzeźbiarka Alina Szapocznikow, w latach sześćdziesiątych wykorzystywała w swych pracach odlewy części ciała ludzkiego, a więc również formy antropometryczne.

[87] Wkrótce po tym, jak film *Mondo Cane* spotkał się z dużym zainteresowaniem w wielu krajach, artysta poczuł się ośmieszony, zareagował na to atakami serca i wkrótce potem zmarł.

[88] Ewa Wójtowicz, op. cit., s. 283.

[89] Joanna Miklaszewska, op. cit., s. 98-100.

[90] Zob. Krzysztof Baculewski. *Współczesność 1*..., op. cit., s. 311.

[91] Mieczysław Tomaszewski. *12 spojrzeń na muzykę polską wieku apokalipsy i nadziei. Studia, szkice, interpretacje.* Akademia Muzyczna w Krakowie. Kraków 2011, s. 87.

[92] Joanna Miklaszewska, op. cit. s. 133-140 oraz Adrian Thomas. *Górecki*, PWM, Kraków 1998, rozdz. III Symfonia, s. 111-127.

[93] Adrian Thomas, op. cit., s. 124-125.

[94] Joanna Miklaszewska, op. cit. s. 133.

[95] Luke Howard wskazuje kilka sytuacji z lat dziewięćdziesiątych XX w., kiedy to muzyka Góreckiego zawędrowała w różnych postaciach na koncerty rozrywkowe i do filmów. M.in. – i co zaskakujące – w 1996 r. duo Lamb (Andy Barlow i Louise Rhodes, muzycy be-bop) odniosło sukces inspirowaną *III Symfonią „Pieśni żałosnych”* piosenką pod tytułem *Górecki*; dostała się ona na listę brytyjskich przebojów Top 40. Zob. Luke Howard. *Production vs. Reception in Postmodernism: The Górecki Case*. W: *Postmodern Music / Postmodern Thought*. Red.: Judy Lochhead and Joseph Auner. Routledge. New York and London 2002, s. 195-206..

[96] Mieczysław Tomaszewski. *Muzyka w poszukiwaniu wartości zasłoniętych i zagubionych.* W: *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku.* Red.: K. Droba, T. Malecka i K. Szwajgier. Akademia Muzyczna w Krakowie Kraków 2004., s. 35.

[97] Tadeusz Baird: *Egzorta* (1960), Krzysztof Penderecki: *Tren „Ofiarom Hiroszimy”*(1960), *Brygada śmierci* (1963), *Dies irae* (1967), Stanisław Wiechowicz: *Lettre à Marc Chagall* (1961), Marta Ptaszyńska: *Holocaust Memorial Cantata* (1992), Andrzej Panufnik: *Katyń*Epitaph (1967), Zbigniew Rudziński: *Requiem ofiarom wojen* (1971), Kazimierz Rozbicki: *Lacrimonium pamięci*

ofiar Treblinki (1993), Krzysztof Knittel: *Pamiętnik z Powstania Warszawskiego* (2004), *El maale rahamim*... (2001).

[98] Zob. Adrian Thomas, op. cit., przyp. 43, s. 126.

[99] Joanna Miklaszewska, op. cit., s. 148.

[100] Henry Purcell – *Fantasy upon one note* (nuta pedałowa c^1), Johannes Brahms – fuga *Den gerechten Seelen* z III cz. *Ein deutsches requiem* (nuta pedałowa – *D*), Alban Berg – inwencja na jedną nutę (*h*) z III aktu opery *Wozzeck*, Grażyna Bacewicz – *Intermezzo* z orkiestrowej *Partity* (nuta pedałowa w skrzypcach – h^3), Krzysztof Penderecki – *Passacaglia* z *Magnificat* (nuta pedalowa – *D*, potem *Fis* i *As*) i in.

[101] Pomysły tego rodzaju pojawiły się już w pierwszej ćwierci XX wieku. Możemy tu odnotować dwa dzieła Ottorina Respighiego: *Concerto gregoriano* (1922) na skrzypce i orkiestrę oraz *Concerto in modo misolidico* (1925) na fortepian i orkiestrę.

[102] Zob. Krzysztof Baculewski. *Współczesność 1*..., op. cit., s. 178.

[103] *Sinequan* to nazwa leku o działaniu silnie uspakajającym, antydepresyjnego i przeciwnerwicowego. Oznaczenie *forte* wskazuje wzmocnione i przyspieszone działanie preparatu.

[104] Być może dlatego właśnie po skomponowaniu wersji symfonicznej (*Sinequan Forte A*) kompozytorka zdecydowała się na zredagowanie wersji z orkiestrą kameralną (*Sinequan Forte B*). Różnica pomiędzy nimi jest z punktu widzenia odbiorcy niezauważalna.

[105] W r. 1972 utwór pod takim tytułem (*Psychodrama*) skomponował Tadeusz Baird.

[106] Słowo *sinfonietta* oznaczało zrazu wprawdzie *symfonię* o mniejszych rozmiarach, znaczeniu lub przeznaczoną na mniejszą obsadę: pierwszą bodaj *Sinfoniettę* skomponował Max Reger w 1905 r.. W 1968 roku w Londynie powstał duży zespół kameralny, którego trzon stanowiły wszystkie instrumenty orkiestrowe w pojedynczej zasadniczo obsadzie. Zespół wykonujący głównie nową muzykę nazwano „London Sinfonietta". Od jego nazwy przyjęło się obsadą sinfoniettową określać duży skład kameralny z pojedynczymi na ogół instrumentami. Później powstało jeszcze kilka zespołów wzorowanych na angielskim: „Chicago Sinfonietta" (od 1987), „Sinfonietta Cracovia" (od 1990) czy „Oslo Sinfonietta" (od 1993).

[107] Józef M. Chomiński. *Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku*. „Muzyka" 1956 nr 3, s. 23-48.

[108] Witold Lutosławski. *Uwagi o sposobie wykonywania mego „Kwartetu smyczkowego"*, „Ruch Muzyczny" 1965 nr 17, s. 3-4, tenże: *O roli elementu przypadku w technice komponowania*. „Res Facta" nr 1. PWM. Kraków 1967, s. 35-38 oraz tenże: *O rytmice i organizacji wysokości dźwięków w technice komponowania z zastosowaniem ograniczonego działania przypadku.* W: *Spotkania muzyczne w Baranowie I: Muzyka w kontekście kultury.* Red. L. Polony. PWM. Kraków 1978 s. 76-87 i 88-97 (wypowiedzi w dyskusji).

[109] Ludwik Bielawski. *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej*. PWM. Kraków 1976.

[110] W. Strzemiński. *O sztuce rosyjskiej – notatki.* „Zwrotnica" 1922 nr 3, s. 79-82. W: W. Strzemiński. *Pisma*. Warszawa, 1973, s. 3.

[111] W. Strzemiński. *B = 2*. „Kurier Bloku” 1924 nr 8-9. W: W. Strzemiński, *Pisma,* op. cit., s. 21.

[112] W. Strzemiński. *Dualizm i unizm*. „Droga” 1927 nr 6-7, s. 211-225. W: W. Strzemiński. *Pisma..,* op. cit., s. 37-49.

[113] *Ibid.*, s. 42.

[114] *Ibid.*, s. 49.

[115] Zygmunt Krauze. Komentarz w książce programowej Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 1970, s. 12.

[116] Ornella Volta we wstępie do wydania *Musiques d'ameubement* Erika Satie (Salabert. Paris 1999) podaje, że muzykę umeblowania pisał jeszcze Arthur Honegger; były to miniatury na 8 instrumentów: *Entrée, Nocturne et Berceuse* z 1919 r.

[117] *Sutenerem zawsze, żebrakiem nigdy* – przekład własny. Tekst sztuki zaginiony.

[118] Jean-Yves Bras podaje, że Satie wybrał utwory tych właśnie dwóch kompozytorów, którzy kilka lat wcześniej sprzeciwili się jego kandydaturze do Instytutu Francuskiego (Académie de Beaux Arts): Ambroise Thomas zajmował fotel III, zaś Camille de Saint-Saëns – fotel V... Jean-Yves Bras. *Les Courants Musicaux du XXe siècle.* Editions Papillon. Paris 2007, s. 189.

[119] Zob. Jean-Yves Bras, op. cit., s. 189-190.

[120] Krzysztof Szwajgier, op. cit., zob. przyp. 65.

[121] Ibid., s. 37.

[122] Ibid., s. 65.

[123] M.in. Steve Reich: *Desert Music*, 1984, *Octet*, 1979, *Music for 18 Musicians*, 1976, *Tehillim,* 1981, *Different Trains*, 1988,

The Cave, 1993; Terry Riley: *Shri Camel*, 1976, *Planetary Dream Collector*, 1981, *El Hombre*, 1993, *Banana Humberto*, 2000; Louis Andriessen: *Hoketus*¸1977, *De Staat*, 1976, *De Tijd*, 1987, *De Stijl*, 1981; John Adams: *Shaker Loops*, 1978, *Common Tones in Simple Time*, 1979, *Fearful Symmetries*, 1988; Philipp Glass: *Einstein on the Beach*, 1976, *Orphée*, 1992, *La Belle et la Bête,* 1994.

[124] Zob. Krzysztof Baculewski, *Współczesność 1*... op. cit., przyp. 21 s. 328 oraz Zbigniew Skowron, op. cit. s. 306.

[125] Zbigniew Skowron. *John Cage*. *Indeterministyczna koncepcja dzieła muzycznego*. „Muzyka" 1987 nr 3-4.

[126] Zbigniew Skowron. *Nowa muzyka amerykańska, op. cit.* rozdz. *Happening, fluxus, teatr instrumentalny*, s. 305-318. Spektakle Dietera Schnabla, Muricio Kagela Johna Cage'a prezentowała kilkakrotnie „Warszawska Jesień".

[127] Ostatnia realizacja tego happeningu miała miejsce w San Francisco w grudniu 1996 r. w Stamp Art Gallery w ramach „Fluxusfest".

[128] Zob. Tadeusz Pawłowski. *Happening*. WAiF. Warszawa 1988, s. 105-108, 118.

[129] Termin ten przejmuję za Stefanem Morawskim (Stefan Morawski. *Paradoksy estetyczne najnowszej awangardy.* W: *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1985, s. 190 *sqq*.). Autor rozpraw o happeningu, Tadeusz Pawłowski używa terminu „happenista" (zob. przyp. 103).

[130] Zob. *Grafiki Bogusława Schaeffera. Sześćdziesięciolecie twórczości kompozytorskiej.* PIW. Fundacja Przyjaciół Sztuk „Aurea Porta". Warszawa 2007.

[131] Napisał m.in.: *Mroki* (1980), *Grzechy starości* (1985), *Aktor, Próby, Seans* (1990), *Tutam, Toast, Rondo, Odwet* (1991), *Multi* (1994), *Demon teatru, Alles, Anons, Inhalt, Spacery po parku* (1998), *Przypadek* (1999), *Dwa Te* (2000). Charakterystyczne są tytuły sztuk Schaeffera *par excellence* teatralnych: głównie jednowyrazowe i dwusylabowe.

[132] Adam Kaczyński. *Jak to było. Dzienniki z podróży(1)*. „Ruch Muzyczny" 1978 nr 8, s. 6-7.

[133] Zob. komentarz odautorski o utworze. W: Książka programowa „Warszawskiej Jesieni" 1991, s. 191.

[134] Zob. książka programowa „Warszawskiej Jesieni" 1974, s. 150.

[135] Swego rodzaju wariant *Poematu symfonicznego na 100 metronomów* György Ligetiego: budzików też miało być 100, ale udało się znaleźć tylko 10, więc koncept nie wyszedł.

[136] Krzysztof Wodiczko był plastykiem, konceptualistą, realizującym rozmaite pomysły artystyczne, na ogół przestrzenno-dźwiękowe. Opis jednego z jego wczesnych projektów – ob. Krzysztof Wodiczko. *Instrument – laboratorium perkusyjne*. „Res Facta" nr 5, PWM. Kraków 1971, s. 189-192.

[137] Zob. Krzysztof Baculewski. *Śniadanie na trawie albo podsumowanie*. „Ruch Muzyczny" 1978 nr 16 s. 10.

[138] Olgierd Pisarenko. *Dni młodych kompozytorów*. „Ruch Muzyczny" 1981 nr 7 s. 6-8.

III. POSTMODERNIZM. UPROSZCZENIA I SYNTEZY

Połowa lat siedemdziesiątych przyniosła w muzyce polskiej szereg zmian, które spowodowały po kilku latach w efekcie prawie całkowite wygaśnięcie nurtu sonorystycznego. Pierwsze symptomy można odnaleźć już wcześniej w utworach minimalistycznych, ale najwyraźniejszy sygnał pojawił się w roku 1974. Na „Warszawskiej Jesieni" prawykonano wówczas *Krzesanego* Wojciecha Kilara. Była to niemal pierwsza od czasów realizmu socjalistycznego próba sięgnięcia do folkloru polskiego, na dokładkę przez kompozytora z awangardowym rodowodem uczyniona. To sprawiło, że sam utwór przyjęto z niezwykłym ożywieniem, tym bardziej, że autor spróbował wskrzesić dawno nie stosowaną formę poematu symfonicznego, co w połączeniu z wybranymi efektami sonorystycznymi i cytatami z najbogatszej harmonicznie i znanej muzyki ludowej Podhala dało atrakcyjny i nowocześnie brzmiący rezultat. *Krzesany* łączył elementy repetycyjne zaczerpnięte z muzyki minimalistycznej z sonorystycznymi z doświadczeń własnych oraz manierami wykonawczymi górali. „Nuta Sabałowa", rytmy tytułowego tańca,

żywiołowość narracji, końcowy cytat jako podstawa improwizacji – to wszystko złożyło się na sukces. Z drugiej strony zaś spowodowało, że coraz częściej kompozytorzy polscy zaczęli poszerzać sonorystyczną paletę o środki najczęściej historyczne. W *Krzesanym* pojawiła się melodia i akompaniament, wydawałoby się zapomniane od lat elementy muzyki. Harmonika przestała epatować wyłącznie klasterami, choć i one w tym utworze występują, ale zaczęła także oddziaływać powiązaniami napięciowymi. Rytmika wyzwoliła się całkowicie z postserialnych uwarunkowań i zaczęła pełnić rolę służebną wobec nadrzędnej idei taneczności. Faktura stała się zaś czynnikiem wiążącym „stare" – sonorystyczne środki z „nowymi" – historycznymi. Ów jednak historyzm nie przekroczył tu granic ani złego gustu, ani też nie oddziaływał bezpośrednimi nawiązaniami do muzyki dawniejszej, nie naśladował niczego i nie odwoływał się do żadnych minionych stylów.

Przykład i sukces tego utworu zaowocował niedługo powstaniem kolejnych zrywających z sonoryzmem kompozycji. W r. 1976 powstała *III Symfonia „Pieśni żałosnych"* Henryka Mikołaja Góreckiego oraz – kolejny poemat symfoniczny Wojciecha Kilara, też osadzony ideowo w Tatrach – *Kościelec 1909*. Inni kompozytorzy także rozpoczęli stopniowy odwrót od sonoryzmu. Upraszczanie środków warsztatowych stało się wyraźną tendencją. W tym samym roku 1976 Włodzimierz Kotoński napisał orkiestrową *Różę wiatrów*. Krzysztof Penderecki, który wówczas zajęty był pisaniem drugiej swojej opery *Raj utracony* wg Miltona, rok później przedstawił *I Koncert skrzypcowy*, w którym dokonał całkowitego zwrotu stylistycznego ukierunkowując

ekspresję w stronę romantyzmu, a środki kompozytorskie lokując w okolicach *fin-de-siècle'u*. W r. 1980 powstała jego *II Symfonia Wigilijna*[139] (zawierająca cytat z kolędy *Cicha noc*) jeszcze bardziej osadzona w tradycji muzyki romantycznej i neoromantycznej. Początek lat osiemdziesiątych XX w. przyniósł także dwie ostatnie kompozycje Tadeusza Bairda: *Canzonę* i *Głosy z oddali,* cykl pieśni do późnych liryków Jarosława Iwaszkiewicza. Można w nich dostrzec pewne dyskretne symptomy zmian w podobnym, co wówczas u innych kompozytorów kierunku, to jest ku polemice artystycznej z muzyką przeszłości. Warto tu odnotować ewolucję płaszczyzn dźwiękowych, chętnie i od dawna stosowanych przez Bairda w muzyce orkiestrowej. Z klasterowych bądź akordowych o skomplikowanej budowie – stają się unisonowe, jak pierwszej pieśni *Nad wiecznym jeziorem stoję* z cyklu *Głosy z oddali*, która w całości opiera się na nucie pedałowej wykorzystującej zwielokrotniony dźwięk *g*, bądź diatoniczne, jak na początku *Canzony*. W ostatniej pieśni z tego samego cyklu, *W kościele*, pojawia się kilkakrotnie wpleciony w oryginalną melodykę incipit sekwencji *Dies irae*. Ponadto w tej samej pieśni i w *Canzonie* pojawiają się swoiste kadencje rozwiązujące dysonans o zabarwieniu dominantowym na czysty trójdźwięk[140]. Świadczy to z jednej strony o pewnym uproszczeniu języka dźwiękowego, z drugiej zaś o chęci przywołania dawniejszych, zwłaszcza romantycznych jego elementów. Wplatanie cytatów, a więc aluzyjność (sygnalizowana już wcześniej[141]), nosi wówczas znamiona antycypacji tej właśnie właściwości, którą wkrótce podejmie w muzyce polskiej postmodernizm.

Z całą wszakże pewnością na tendencje uproszczeniowe pozostał obojętny Kazimierz Serocki i w zasadzie także Witold Lutosławski. Obaj kontynuowali wypracowane wcześniej style osobiste i techniki. Jednak w późniejszej twórczości autora *Livre pour orchestre* dostrzec można pewne znamiona wycofywania się z wielu awangardowych rozwiązań i zwrotu ku klasycznym, jak w *Koncercie fortepianowym, IV Symfonii,* a zwłaszcza *Chantefleurs et Chantefables*. W obu ostatnich dziełach technika *ad libitum* – muzyki Lutosławskiego *differentia specifica* – została poważnie ograniczona: w *Symfonii* do 6 epizodów, w *Chantefleurs et Chantefables,* gdzie pojawia się jedynie w finale – do 3 (z pozostałych pieśni technika ta została w ogóle wyeliminowana).

W połowie dekady na „Warszawskiej Jesieni" debiutowali: Krzysztof Knittel (1975 r.), Elżbieta Sikora i Krzysztof Baculewski (1976 r.), przedstawiciele nowego pokolenia kompozytorskiego, wykształconego już po II wojnie światowej, a więc w PRL. Pokolenie to, podobnie, jak i następne, nie kontynuowało drogi, wyznaczonej międzynarodowymi sukcesami sonorystycznej „szkoły polskiej". Nie mając ani urazów, ani kompleksów wobec niedalekiej przeszłości, podjęło ono polemikę artystyczną z wcześniejszymi generacjami kompozytorskimi, sięgając także do środków historycznych i powracając do pomijanych w minionym okresie elementów muzyki takich jak melodyka czy harmonika. W ten sposób rozpoczęło się poszukiwanie syntez. Środki sonorystyczne nie zostały odrzucone, lecz wtapiały się w zespół technik, wśród których nie stanowiły ani marginesu, ani dominanty. Daje to z jednej strony świadectwo asymilacji jeszcze do niedawna awangardowych środków,

z drugiej natomiast dowodzi rozpowszechniania się postawy postmodernistycznej.

1. Postmodernizm. Geneza i istota zjawiska

Dla zrozumienia sztuki końca XX wieku, jedną z kluczowych kwestii i wymagającą omówienia jest zjawisko lub pojęcie postmodernizmu. Samo pojawienie się tego terminu nie jest oczywiste. Wymyślenie takiego przymiotnika nie było raczej trudne, więc też występował on już w XIX w. w teorii sztuki, jakkolwiek bez odniesień do konkretnej idei artystycznej czy estetyki. Bogdan Baran za *właściwy debiut tego terminu* przyznaje zastosowanie go w dziele *A Study of History* Arnolda Toynbee'go w roku 1947[142] choć właściwy dlań kontekst znajduje dopiero u Irvinga Howe'a[143] 12 lat później; Dick Higgins pierwszeństwo dostrzega u Randalla Jarrella w roku 1946[144], Tony Thorne[145] – u Frederica Jamesona w r. 1964, a Andriej Ikonnikow[146] – u Charlesa Jencksa[147] w r. 1975. Próba ustalenia, kiedy powstał termin postmodernizm napotyka na trudności, podobne także do tych, z którymi styka się teoria, próbując jego zdefiniowania. A nie stał się on pojęciem przyjętym ogólnie i jednoznacznie. Jego znaczenie, od początku nieostre, było także pochodną niejednoznacznego rozumienia idei i sensu samego modernizmu.

Należy tu jednak przywołać kilka podstawowych wariantów znaczeniowych, ponieważ ilustrują one nie tylko kłopoty

z ustaleniem zakresu samego pojęcia, ale nawet z odniesieniem go do konkretnej dziedziny interpretacji kultury i sztuki[148]. Zresztą, z biegiem lat, pojawiło się kilka innych terminów, odnoszących się do podobnego zakresu pojęciowego: postmoderna (z przymiotnikiem „postmoderny"), postmodernistyczność, ponowoczesność, posztuka, transawangarda, nowa ekspresja i inne. W dziedzinie muzyki pojęciami bliskoznacznymi bywają: nowy romantyzm, nowa tonalność, nowa muzyka konsonująca itp., choć i one nie wyczerpują całego kręgu. Wszystkie jednak akcentują jedynie tradycyjne i historyczne aspekty, tracąc z pola widzenia inne punkty widzenia estetyki, warsztatu kompozytorskiego i szerokości obejmowanego horyzontu.

Aby jednak móc dostrzec w postmodernizmie różne zakresy znaczeniowe, należy przyjrzeć się pojemności obydwu pojęć: zarówno modernizmu, jak i postmodernizmu.

Modernizm

Jeszcze do niedawna modernizm oznaczał ogół kierunków artystycznych i prądów filozoficznych przełomu XIX/XX wieku. Dla sztuk plastycznych najbardziej dlań reprezentatywny był symbolizm i secesja, bunt przeciw naturalizmowi. Metafizyka miała być środkiem dla wyrażania syntetycznych prawd o naturze rzeczywistości, a subiektywne widzenie kierowało sztukę chętnie ku mistyce, tajemnicy, wierzeniom, przeczuciom i zagadkom. Stąd też częsta rezygnacja z realizmu, figuratywności i mimesis. Z drugiej strony secesja, jako nurt antyeklektyczny i antyakademicki próbowała dokonać syntezy poprzez wyniesienie

na plan pierwszy dekoracyjności, pastelowych barw, płynności linii i asymetrii. Była też pierwszym nurtem, który awansował rzemiosło artystyczne do rangi sztuki, a ponadto dopuścił używanie w twórczości przemysłowych półproduktów.

Jedną z podstaw filozoficznych modernizmu była filozofia Artura Schopenhauera i Friedricha Nietzschego, które akcentowały pesymistyczny pogląd na istotę świata, stanowiąc wyraz dekadencji. Atakowano mieszczańską moralność i obyczajowość, chciano zerwać z realizmem. Powstało także zjawisko „cyganerii artystycznej" jako wyraz dezaprobaty realiów życia społecznego. Ale postulowano także „sztukę dla sztuki". Krytyka wartości etycznych i kulturowych stała się jedną z dominujących tendencji. Łączyła się ona z nurtem prometejskim, obecnym w sztuce nowożytnej i odchodzącym od wzorów klasycznych. Ideały piękna zeszły na daleki plan, na główny wysuwa się emocja, przeżycie, refleksja, a więc kategorie subiektywne. Pojawił się także eksperyment jako metoda twórcza. Jego celem stało się przekraczanie zastanych barier społecznego rozumienia i percepcji sztuki, co prowadziło do powstawania nowych prądów.

W odniesieniu do muzyki polskiej termin modernizm na ogół odnosi się do okresu Młodej Polski (podobnie jak w literaturze) [149], choć z powodu postawy wspólnej dla wielu nastawionych na nowoczesność nurtów granicę końcową dałoby się przeciągnąć dalej.

Rzecz charakterystyczna, w *Encyklopedii Kultury Polskiej XX wieku, w* tomie *Od awangardy do postmodernizmu*, obejmującym w zasadzie zjawiska artystyczne całego wieku XX, termin

modernizm przywołała tylko Marta Leśniakowska (i w odniesieniu jedynie do architektury). Pisze ona, że jego pojemność rozciągnięto do 1970 r., przyjmując za kryterium kulturowy paradygmat oparty na idei postępu[150]. Potwierdza to zatem kłopoty z rozumieniem i zastosowaniem pojęcia modernizmu w kulturze polskiej; różni autorzy przyjmują różne kryteria i definicje.

Od kilku już dziesięcioleci coraz chętniej rozumie się modernizm jako szeroką formację kulturową obejmującą o wiele szerszy okres, nie ogranicza go li tylko do sztuki impresjonizmu czy secesji, lecz poszerza od drugiej połowy XIX w. po prawie cały wiek XX. Uważa się ponadto, iż jest to kategoria wykraczająca poza jedną dziedzinę sztuki[151]. Odróżnia się także niekiedy modernizm od „moderny". Bogdan Baran[152] wykłada, iż „moderna" jako całokształt zjawisk kulturowych epoki, wyrosła z ducha i kultury niemieckiej przedostatniej dekady XIX wieku, choć niekiedy rozumie się pod tą nazwą całą kulturę nowożytną, a co najmniej od renesansu i XVI w. Po latach perypetii estetyczno-geograficznych „moderna" przestała wprawdzie oddziaływać w okresie międzywojennym, ale zaczęła się odnosić do bezpośredniej przeszłości w sztuce i stała się określeniem jej nowoczesności. Podobnie jak inny składnik tej nowoczesności – „awangarda" (Termin ten po raz pierwszy bodaj w odniesieniu do poezji zastosował Claude Henri de Saint-Simon[153] w 1825 r.). Stefan Morawski uznaje ją za skrajną fazę modernizmu i widzi dwa jej przejawy: dekadencję, paseizm, aprobatę nieuchronnego i postępującego upadku kultury oraz nastawienie buntownicze przeciwko kryzysowi kultury, choć jego świadome i zmierzające do

przeciwstawienia mu się oraz do przeobrażania świata z wiarą w posłannictwo artystów[154]. Grzegorz Dziamski rozumie ją jako *sui generis* figurę retoryczną i metaforę wszelkiego nowatorstwa, ale o niewielkiej wartości poznawczej i przydatności teoretycznej. Dlatego chętnie widziałby ograniczenie jej znaczenia do pierwszej awangardy czyli kubizmu, ekspresjonizmu, futuryzmu, konstruktywizmu, dadaizmu, surrealizmu i ich pochodnych.[155] Mieczysław Porębski, natomiast uważa, iż awangarda jest raczej wspólnotą świadomościową i wynikającą z niej postawą, jej wystąpienia cechują: *wojowniczość, bezkompromisowość, elitaryzm, dystans wobec współczesności, antytradycjonalizm, policentryzm, interdyscyplinaryzm, programowość, duch rewolty, utopijność*[156]. Teoretyk ten zastanawia się jednak nad rolą awangard (nie jednej awangardy) w sztuce, nad awangardą XX-wieczną w szczególności. Przywołuje historię hrabiego Rolanda[157] ze starofrancuskiej pieśni i dochodzi do wniosku, że analogia ta jest raczej wątpliwa. Od jego refleksji minęło ponad 30 lat, które raczej byłyby skłonne przyznać jej, analogii, rację.

Problem stosunku do rzeczywistości, stosunku modernizmu, w który przemienia się „moderna" staje się w pewnym momencie przedmiotem uwagi filozofii. Termin ten zaczyna obejmować coraz szersze zakresy, dotycząc zarówno wszelkiej nowoczesnej czy awangardowej sztuki, jak i wspomnianego okresu historycznego. Jürgen Habermas pisze: *Za nowoczesne uchodzi zatem to, w czym może się obiektywnie wypowiedzieć spontanicznie się odnawiająca aktualność ducha czasów. Znakiem takich dzieł jest nowość, którą prześcignie i zdeprecjonuje nowatorstwo następnego stylu.*[158] Opinia ta trafnie charakteryzuje postawy twórcze wielu artystów,

także i muzycznej „szkoły polskiej” czyli awangardy (sonoryzm) lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Rozdwojenie znaczeniowe na postawę i epokę stylistyczną będzie miało swoją konsekwencję w kłopotach z postmodernizmem. Z drugiej strony jednak zdaniem Jean-François Lyotarda – *Nowoczesność, niezależnie od epoki, nie może nigdy istnieć bez naruszania przekonań i bez odkrycia „odrealnienia rzeczywistości [peu de réalité]”, związanego o odkryciem rzeczywistości innego rodzaju.* [159] Ideą modernizmu jest przedstawianie nieprzedstawianego, nie zaś jakiejkolwiek rzeczywistości, interesuje się on relacją między przedstawianym a pojmowalnym, jego estetyka jest estetyką wzniosłości, czyniącą aluzję do nieprzedstawianego w ulotnej treści i przy zachowaniu uchwytnej formy[160]. W gruncie rzeczy postawa ta bliska jest poglądowi Mieczysława Porębskiego, który uważał, że modernizm nie jest nurtem czy zjawiskiem stylistycznym, lecz powtarzającą się w historii kultury i sztuki europejskiej postawą intelektualną, *stałą, zawsze obecną tendencją kulturotwórczą*[161]. I jako taka nie jest niczym szczególnym, ani nowym dla XIX/XX w.

Generalnie za wyróżnik modernizmu można uznać postawę nowatorską, eksperymentalną, awangardową. Wynikają one z oświeceniowej wiary w postęp ludzkości, oparty na rozwoju nauki, wiedzy, techniki i filozofii. Miała też i w tym swój udział rewolucja francuska i jej hasła. Wspomniany Jürgen Habermaas dorzuca do tego modernistyczne negowanie dotychczasowych wartości systemu społecznego, a głównie tradycji. W ten sposób nurt ten ukierunkowany jest w stronę przyszłości. Stanowi to paradoksalne dziedzictwo oświeceniowego racjonalizmu[162]. Stąd

wszakże niedaleko już do zupełnej utopii. Zdaniem Andreasa Huyssena międzywojenne wyobrażenia o nowej architekturze (Bauhaus, *machine à habiter*) są tego najlepszym dowodem. *Nowe Oświecenie wymagało racjonalnego projektu dla racjonalnego społeczeństwa (...) Bezwzględne odrzucenie przeszłości było istotnym składnikiem tyleż modernizmu, co wezwań do modernizacji poprzez standaryzację i racjonalizację.*[163]

W muzyce do przejawów modernizmu należy zaliczyć przede wszystkim te spośród XX-wiecznych nurtów, które akcentowały nowoczesność, deklarowały (z większym lub mniejszym skutkiem) oderwanie od tradycji przede wszystkim romantycznej, postulowały ciągłe przekraczanie granic wyobraźni, szokowały, zdumiewały, pragnęły przeobrażenia nie tylko sztuki, ale i poprzez nią – świata. *Modernizm dążył, co prawda, do stworzenia jednolitego stylu epoki, ale ten styl nie został stworzony*[164]. Ta historycznie uzasadniona postawa artystyczna tłumaczy genezę pierwszej awangardy z początków XX w. Stąd więc od futuryzmu, który wprawdzie nie może poszczycić się wieloma wybitnymi dziełami, bardziej manifestami i ideologią, niezbyt trudna i daleka droga poprzez dodekafoniczny ekspresjonizm i jego konsekwencję w postaci serializmu, poprzez aleatoryzm i mikropolifonię do sonoryzmu, minimal art czy spektralizmu. Te wszystkie zjawiska stanowią przejaw analogicznych tendencji, uznających tworzenie dzieł muzycznych za intelektualny komentarz do ewolucji świata i jego kultury. Funkcja społeczna sztuki, muzyki, ciągle była tu taka sama i w pewnym sensie wywiedziona z tradycji, z którą modernizm starał się zerwać. Odchodził on od systemu tradycyjnych pojęć i zasad

narracji, nieustannie zmieniał i poszerzał granice sztuki, negując te, które właśnie opuszczał. Tym samym wpadał w spiralę konieczności nieustannego ruchu w tym kierunku, co też w pewnym momencie stworzyło barierę psychologicznej i praktycznej – warsztatowej niemożności. Nie bez powodu muzyka modernistyczna wywodzi się być może nawet i z impresjonizmu, pomija neoklasycyzm i postromantyczny ekspresjonizm, ale potem pozbawiona jest nazw ogólnych prądów czy tendencji i jej określenia sprowadzają się niemal wyłącznie do określeń wąsko pojętych technik kompozytorskich (dodekafonia, mikropolifonia etc.). Potwierdzają one niemożność osiągnięcia szerszej poetyki, wspólnej dla większego horyzontu lub wielu sztuk. Od momentu uświadomienia tego minęło już blisko pół wieku. Przez ten czas do sztuki wpłynęły elementy przez modernizm niedostrzegane lub odrzucane: elementy sztuki przeszłości, folkloru, zabawy, eklektyzm jako technika operowania elementami, łączenie „nowego" ze „starym" i cytowanie sprzeczności. Postawę modernistyczną w muzyce charakteryzuje mniej lub bardziej odległe odchodzenie od systemu dur-moll, tworzenie innych zasad narracji dźwiękowej, wyjście poza dotychczasowe rozumienie pojęcia muzyki. *Inwencja zakłada zawsze pewną nieprawomyślność,*[165] a *atak na eksperyment w sztuce jest z gruntu reakcyjny*[166]: ta myśl odzwierciedla modernistyczne *credo*.

Postawa modernistyczna w muzyce łączy się chętnie z nurtem prometejskim, obecnym w sztuce co najmniej od czasów renesansu i dionizyjskim, odchodzącym od klasycznych wzorów. Oddziałuje ona na sferę refleksji, filozoficznej i doznań moralnych,

nie odwołując się do ideałów piękna. Nie musi się bowiem z nim wiązać: od piękna i jego kontemplacji ważniejsza staje się emocja, przeżycie, refleksja. Pojawia się eksperyment jako metoda twórcza, mający na celu przekraczanie barier wyznaczonych przez zastane społeczne normy rozumienia i percepcji sztuki. To zaś prowadzić może do powstawania nowych prądów. Kwestia sukcesu eksperymentu i wartości artystycznej nowego nurtu – rzecz to inna, niewątpliwie jednak prowadzi ona do ewolucji w sztuce. Nie mówimy tu bowiem o postępie, ten bowiem zakłada, że etap następny jest doskonalszy od poprzedniego, To zaś w interpretacji sztuki prowadziłoby do niebezpiecznego absurdu, zresztą znamy takie próby z nieodległej historii.

Oczywiście musimy sobie zadać pytanie o to, co się stało z muzyką w ostatnim ćwierćwieczu XX w. Pojawiły się powroty do różnych tradycji, neodiatonizm, neofolkloryzm, „socrealizm liturgiczny" (termin Stefana Kisielewskiego) i dążenia do łączenia muzyki poważnej z różnymi nurtami lekkiej, innymi słowy – komercjalizacja. Wszystkie te tendencje jednak, niezależnie od nostalgii za utraconym pięknem, porządkiem i klarownością, sąsiadują w dobie niejednoznaczności kryteriów oceny z tanimi efektami, muzyką pisaną pod dyktando takiej czy innej publiczności i nierzadką wśród najmłodszych nawet chęcią zrobienia za wszelką cenę kariery.

Modernizm a postmodernizm

Wiele definicji postmodernizmu odwołuje się do wieloznaczności znaczeniowej modernizmu. Jean-François Lyotard powiada:

Dzieło może być modernistyczne, o ile wcześniej było postmodernistyczne[167]. Już ta wypowiedź doskonale odzwierciedla stan badań na ten temat: francuski filozof jest bowiem zdania, że postmodernizm nie stanowi schyłku modernizmu, ale że jest jego częścią, stadium zastygłym *in statu nascendi*.. Przeciwną opinię formułuje Zygmunt Bauman, traktując wszystko to, co było przed postmodernizmem – jako zamknięty epizod historii[168]. Pisze ponadto: *Sztuka postmodernistyczna zwraca uwagę brakiem kategorii stylu, swoim świadomie eklektycznym charakterem, strategią, którą najlepiej opisać można jako „kolaż" i „pastisz" – oba nastawione na negację samej idei stylu, szkoły, reguły, czystości gatunku, wszystkich tych rzeczy, które były podporą sądu krytycznego w epoce sztuki modernistycznej*[169]. Autor odwołuje się przy tym do eseju angielskiego socjologa literatury i kultury Frederica Jamesona, który uznaje postmodernizm jedynie za kategorię periodyzacyjną, *której funkcja polega na powiązaniu narodzin nowych cech formalnych w kulturze z pojawieniem się nowego typu społecznego życia i nowego porządku ekonomicznego, eufemistycznie nazywanego modernizacją, społeczeństwem zdominowanym przez media, społeczeństwem obrazkowym albo wreszcie kapitalizmem wielonarodowym*[170]. Jameson wskazuje różnice w postrzeganiu modernizmu i postmodernizmu.

> *Modernizm (...) był sztuką opozycyjną; pojawił się w pozłacanym wieku społeczeństwa interesu jako prowokacja i obraza wymierzone w publiczność warstwy średniej – pod postacią brzydoty, dysonansu, cygańskiego stylu życia, erotycznego skandalu, (...) chciał być obrazą*

dobrego smaku i zdrowego rozsądku(...). Modernizm jako całość niezbyt pasował do przeładowanych wnętrz wiktoriańskich, moralnych tabu epoki wiktoriańskiej, a także zasad kulturalnego społeczeństwa.(...). Jeśli jednak przeniesiemy się do czasów dzisiejszych, będziemy mogli zmierzyć ogrom kulturowych przemian, jakie się dokonały. Joyce i Picasso nie tylko przestali być uważani za odpychających dziwaków – stali się klasykami i wydają nam się dziś realistami. Równocześnie dzisiejsze społeczeństwo właściwie nie znajduje w formie bądź treści współczesnej sztuki takich cech, które uznałoby za nieznośne czy skandaliczne. Najbardziej obraźliwe postaci tej sztuki – powiedzmy punk rock albo sztuka jawnie erotyczna – są, przeciwnie niż wytwory klasycznego modernizmu, przyswajane bez kłopotu i odnoszą rynkowe sukcesy. Oznacza to przecież, że współczesna sztuka, nawet nosząc te same cechy formalne, co modernizm, radykalnie zmieniła swoje położenie w obrębie naszej kultury. (...) wybitne dzieła klasycznego modernizmu są dziś cząstką tak zwanego kanonu i stanowią przedmiot nauczania w szkołach i na uniwersytetach – które momentalnie pozbawiły owe dzieła ich wywrotowej siły[171].

I dochodzimy tu do najważniejszego wniosku. To właśnie akademizacja stanowi o przełomie postmodernistycznym. Akademizacja decyduje o końcu modernizmu. Ten zaś przenosi się dalej. Inna rzecz, że skoro jedną z zasadniczych cech sztuki postmodernistycznej, oprócz pastiszu, jest jej właściwość polegająca na *rozdrobnieniu czasu na serie wiecznych „teraz”*[172]

oznacza to, że dawniejsza idea sztuki, jako sposobu przezwyciężenia Czasu upadła. Skoro więc Czasu nie ma, nie ma ani historii, ani teraźniejszości. Przyszłość może polegać jedynie na naśladownictwie minionych stylów. Maska, cytat, kolaż – to są atrybuty nowej, postmodernistycznej sztuki. *La mode rétro*, zdaniem Jamesona święci od blisko pół wieku triumfy w różnych dziedzinach życia, do których przeniknęła ze sztuki.

Jean Baudrillard, filozof i socjolog francuski, w błyskotliwym eseju *Precesja symulakrów* ironicznie zauważa, iż symulacja stała się podstawą współczesnej neokultury. Jej najdoskonalszym modelem jest Disneyland, wszystko jedno, florydzki czy paryski. Ten *Imaginacyjny świat (...) nie jest ani prawdziwy, ani fałszywy, to ustawiona na scenie maszyneria do gry na zwłokę, która w następnym ujęciu pokazuje zregenerowaną fikcję realności. Stąd debilizm tego świata wyobraźni, jego pełna infantylność. Ten świat infantylny być musi, aby narzucić przekonanie, że dorośli są gdzie indziej, w „realnym" świecie, i, aby ukryć, że prawdziwa infantylność otacza nas zewsząd, i jest to w szczególności infantylność samych dorosłych, którzy przybywają tu bawić się w dzieci i podtrzymywać iluzje co do ich rzeczywistej infantylności.* [173] Disneyland to *simulacrum* świata, w którym przecież także mamy fabryki przerobu odpadów i surowców wtórnych. Kulturowy *recycling* w postaci *simulacrów* tych surowców – to pierwsze skażenie środowiska wirtualnego. Baudrillard, ekolog kultury świata realnego i wirtualnego, w swoim pamflecie na kulturę masową zwraca jednak uwagę na metajęzyk przedmiotów, rzeczy, sytuacji, scenografii i planów, w których zawiera się ta część kultury, rozgrywająca się w ramach wolnego czasu i mająca

dać iluzję – symulację – prawdziwych doznań. To aspekt kultury masowej, skutku załamania się doktryny postępu, której hołdował jeszcze humanistyczny modernizm, wywodzący swe korzenie jeszcze z ideałów Oświecenia.

Z drugiej strony to właśnie modernistyczny *esprit d'avantgarde* spowodował doprowadzenie do ostatecznego krańca większość idei artystycznych wyrosłych z ducha modernizmu. Redukcja środków filmowych, jak w wielogodzinnym nieruchomym ujęciu Empire State Building u Andy Warhola, rozrzedzenie materii dźwiękowej do percypowalnych granic, jak u Mortona Feldmana, sprowadzenie obrazu do monochromatycznego płótna Yvesa Kleina, zamiana artefaktu w koncept, rzemiosła artystycznego w jego ideę-symbol, ruchu w bezruch, dźwięku w ciszę, obrazu w gest – to wszystko spowodowało, że już dalej w tych kierunkach iść się nie dało. W takiej sytuacji – pisał Guy Scarpetta – *nie sposób zapuścić się «jeszcze dalej», sam impet radykalizacji doprowadza do impasu, do wyczerpania. Podobnie rzecz się ma z awangardami, które rozkręciwszy do niemożliwości mechanizm własnej logiki uległy w końcu autodestrukcji*[174].

Jacques Derrida dostrzega wewnętrzną sprzeczność w awangardowej (i nie tylko) dążności do odkrywania i do poszukiwania nowości. Nowość, to, co ma być odkryte – nie istnieje, dopóki się jej nie spostrzeże. Ale wówczas ulega ona asymilacji, a tym samym wchłonięta zostaje przez tradycję. Derrida wysnuwa stąd wniosek, że inność nie istnieje, bowiem ogranicza się do momentu odkrycia, momentu, przed którym się jej poszukuje, a po którym zostaje zaanektowana przez to zastane[175]. Podobnego zdania jest Umberto Eco, który zauważa,

że kiedy awangarda, która przez deformację niszczy przeszłość, *stworzyła metajęzyk, który mówi o swoich niemożliwych tekstach (sztuka konceptualna)* – pójście dalej w modernistycznej kreacji staje się niemożliwe. Jedynie możliwa jest postmodernistyczna reakcja w postaci ironicznej, przytomnej i pragmatycznej rewizji przeszłości[176]. Eco zwraca uwagę, że w jego powieści (*Imię róży)* doniosłą rolę odgrywa *Ironia, gra metajęzykowa i wypowiedź do drugiej potęgi*: umożliwiają one właściwy odbiór dzieła zarówno w sytuacji podjęcia przez odbiorcę gry, oferowanej przez autora, jak i w przypadku wzięcia wszystkiego serio, *ad verbum*[177]. Metajęzyk, stosowany wcześniej i w filmie (np. *Osiem i pół* Federico Felliniego z 1962 r., *Wszystko na sprzedaż* Andrzeja Wajdy z 1968 r.), staje się nośną metodą twórczą, niezależnie od tego, jaką jego część zauważa i odczytuje odbiorca.

Tak doszliśmy do gry z odbiorcą. Jest to jedna z ważniejszych technik w warsztacie artystycznym nie tylko filmowym, ale także plastycznym, pisarskim i kompozytorskim.

W muzyce bodaj najsłynniejszą realizację tego zabiegu znajdujemy w *Sinfonii* Luciana Beria (1968 r.). To dialog z osłuchanym z muzyką XIX i XX wieku odbiorcą. Znajdziemy tam cytaty z muzyki Ryszarda Straussa (*Kawaler srebrnej róży*), Claude'a Debussy'ego (*Morze*), Maurice'a Ravela (*La Valse, Dafnis i Chloe*), Gustava Mahlera (*IV Symfonia*), Paula Hindemitha (*Kammermusik IV*) i Igora Strawińskiego (*Święto wiosny*, *Agon*), a także innych kompozytorów, m.in. Bacha, Beethovena, Berlioza, Brahmsa, Schönberga, Hindemitha, Bouleza, Pousseura i Stockhausena[178]. Ponadto trzecia część dzieła, *In ruhig fliessender Bewegung* to coś więcej niż cytat z –

również trzeciej (i tak samo zatytułowanej) części – *II Symfonii c-moll* Gustava Mahlera. Muzyka Beria oplata mahlerowską niczym wąż laskę Eskulapa: raz bardziej, raz mniej, raz ściślej, raz luźniej, ciągle jednak obie muzyki współistnieją, dają się słyszeć i identyfikować, choć odległe o siedemdziesięciolecie, bliskie są poprzez odwołanie się do tych samych źródeł i korzeni. To alegoria czystego postmodernizmu, pierwsza literalna polemika dzieła z dziełem w dziele, metamuzyka[179].

Tylko... czym zatem jest postmodernizm?

Postmodernizm

Kłopotów terminologicznych tu nie koniec. Jeden z najważniejszych filozofów końca wieku XX, Jacques Derrida, w jednym ze swych esejów zadaje pytanie: *Cóż jeszcze będę w stanie odkryć?*[180] Pytanie Derridy to refleks montaigne'owskiego *Que sais-je?* sprzed ponad pół tysiąca lat, to ogląd tego samego problemu spoza drugiej strony lustra (*psyché*), kolejna emanacja poznawczego sceptycyzmu. W odniesieniu do postmodernizmu ma ono sens fundamentalny, bowiem pryncypia nie są tu wcale, jak się to już okazało w modernizmie, jednoznaczne.

Postmodernizm to nurt obejmujący wiele wydarzeń artystycznych; niektóre z nich zaistniały już blisko pół wieku temu, ale dopiero niedawno zostały określone jako postmodernistyczne w momencie, gdy zaczęto próbować syntetycznie ujmować sztukę schyłku XX wieku. Termin „postmodernizm” zrazu obejmował prawie wszystko, co się w niej

wówczas wydarzyło, dopiero potem spróbowano posegregować i precyzować ten materiał, grupując go według rozmaitych kluczy.

Dziś właściwie możemy postmodernizm określić – podobnie jak to jest z modernizmem – jako zespół kierunków w sztuce. Obejmuje on sztukę końca XX w., a konkretnie te nurty, których głównym założeniem była polemika z tak zwaną nowoczesnością: słowem tym określano przez całe właściwie minione stulecie sztukę odchodzącą od zastanych reguł, burzącą dotychczasowe porządki, próbującą ustanawiać nowe reguły, horyzonty i estetykę. Postmodernizm nie ma takich ambicji. Jego zadanie polega na próbie intelektualnego objęcia historii i włączenia jej w dzieło sztuki. Wszelako nie na romantycznej czy neoromantycznej zasadzie powrotu do sztuki średniowiecza (gotyku), czy negacji teraźniejszości, którą zabiła historia (Jules Michelet). Również nie na neoklasycznej ironicznej akceptacji wybranych form, gatunków, reguł postępowania, wybranych elementów teorii sztuki, lecz na próbie ich syntezy (architektura), odwołania się do świadomości historycznej odbiorcy (powieść), akceptacji różnych technik w obcych dla nich kontekstach (muzyka) itd. Jacques Derrida przywołuje tu istotną, jego zdaniem, metodę dekonstrukcji (dekonstrukcjonizmu), która wprawdzie nie do końca zdefiniowana, bo niczym *work in progress* niedefiniowalna i metaforyczna, spowodowała jednak innego rodzaju interpretacje dzieł[181].

W ten sposób postmodernizm nie stał się (lub przestał być) kategorią periodyzacyjną, a więc nie jest nurtem jedynie stylistycznym, który następuje po modernizmie, tak jak ekspresjonizm po romantyzmie. Jest raczej emanacją innego

sposobu postrzegania rzeczywistości, odwracającego się od postawy awangardowej czy modernistycznej, gwoli odnalezienia się w nowej sytuacji. Odsyła do nieprzedstawialnego poprzez brak nie tylko starych, ale jakichkolwiek złożonych *a priori* reguł: te tworzą się *ad hoc*, w trakcie powstawania dzieła, *in statu nascendi*. Samo dzieło ich także poszukuje[182].

Za Stefanem Morawskim[183], który w polskiej krytyce artystycznej zainicjował dyskurs na temat postmodernizmu, przyjąć możemy, że pojęcie to występuje w trzech najczęściej spotykanych znaczeniach: jako formacja kulturowa (najszerzej), orientacja filozoficzna i nurt estetyczny. Ten ostatni interesuje nas najbardziej, a zakłada on, że ze wszystkich technik artystycznych pozostała jedynie gra konwencji bądź cytatów, bowiem nie da się w żaden sposób utrzymać dotychczasowego naśladownictwa rzeczywistości. Z drugiej jednak strony ten sam termin stosuje się ponadto dla określenia dla końcowej fazy modernizmu, bądź dla epoki, która nastąpiła po modernizmie.

Jedną ze znamiennych cech postmodernizmu jako nurtu estetycznego jest świadome zacieranie granic między sztuką wysoką, a masową, między sztuką, a życiem codziennym, czego rezultatem jest bezład i pomieszanie kategorii[184]. Sztuka podkreśla swoją sztuczność, staje się irracjonalna, apolityczna i niezaangażowana, poszukuje komercyjnego sukcesu, staje się towarem. Wkracza ona w dziedzinę życia codziennego. Następuje tu więc jej kolokwializacja. Jest to wyzwanie kultury medialnej, kultury, której cenzura przeniosła się z aparatu partyjnego w sferę rynku i dialektycznej pary podaży i popytu[185].

Postmodernizm odrzucił kontynuację linii tradycji humanistycznej. Wprawdzie przywrócił znaczenie tradycji i stylom historycznym, którymi chętnie żongluje, ale doprowadził do zamieszania estetycznego, eklektyzmu i wieloznaczności stylistycznej. Cytat i symbol odsyłają do innych cytatów i symboli, nie ma więc powiązania ze światem realnym, na ogół w sztuce postmodernistycznej nieobecnym, nieistniejącym. Stosowanie gier i metajęzyka wprowadziło do sztuki intertekstualność. Stanowi ona jednak sprzeczność z afirmacją kultury komercyjnej, którą postmodernizm chętnie absorbuje. Antyelitaryzm jest sprzeczny z intertekstualnością, która wymaga świadomości kulturowej, bo tylko ona jest warunkiem do podjęcia dialogu i gry pomiędzy autorem a odbiorcą. Nadmierna tolerancja i pluralistyczny eklektyzm postmodernizmu pozwalają na formułowanie zarzutów lekceważenia tradycji wielkiej myśli humanistycznej od czasów renesansu po romantyzm. Pomieszanie wartości jest tu dotkliwie zauważalne, podobnie jak wynoszenie management i marketingu do roli czynników kulturotwórczych. Odwoływanie się do populistycznych gustów pozbawia sztukę pierwiastka metafizycznego. Jej ludyczność i akceptacja hedonizmu dają świadectwo epoki swoistego *fin-de-siècle'u*, w którym poczucie znużenia i znudzenie współczesną kulturą doprowadzają do relatywizmu i permisywizmu w wyborze tematów, środków, form i gatunków i swobody ich mieszania.

Postmodernizm nie jest ani rewolucją, ani kontrrewolucją w kulturze i sztuce, bowiem jednocześnie odrzuca i akceptuje jej dziedzictwo[186].

Można zatem stwierdzić, że postmodernizm z coraz dalszej perspektywy czasowej to *szeroki i różnorodny ruch intelektualny, zmierzający do całościowego przemyślenia reguł i wartości*[187]. *Nie upiera się on przy potrzebie transcendencji, nie próbuje odkrywać uniwersalnych wartości (...), przeciwnie – występuje pochwałą różnorodności, różnicy, marginalności, heterogeniczności, paralogii, gry*[188]. Dzieło może jednocześnie odwoływać się do wielu poetyk, nie preferując wszakże żadnej. Intertekstualność staje się tu nader wyrazista[189].

Gra także jest wieloznacznym słowem, które dla postawy postmodernistycznej wydaje się atrakcyjne. I w wielu znaczeniach pojawia się w odniesieniach do sztuki postmodernistycznej, będąc jednym z najważniejszych jej wyróżników: występuje bowiem we wszystkich jej dziedzinach. Warto więc przypomnieć konteksty, w jakich gra w niej się pojawia.

Pierwsze znaczenie – to znaczenie odtwórcze. Muzyk czy aktor na estradzie lub scenie zasadniczo grają czyli interpretują: tekst bądź muzykę. To, oczywiście w tradycyjnych ujęciach. Awangarda modernistyczna uczyniła tu wiele, aby ten stan zmienić. Aktor zaczął improwizować zarówno tekst, jak i akcję, muzyk, prócz improwizacji dźwiękowej stał się aktorem, od którego żądano recytacji tekstu bądź/i ruchu scenicznego. Postmodernizm przejął i te zmiany. W różnych środowiskach geograficznych oddziałują one nadal ze zmiennym powodzeniem. Drugie znaczenie słowa gra – to zabawa, na ogół towarzyska, wymagająca ustalonych reguł: sportowa, w karty, w szachy itd.. Tę właściwość stosowali niegdyś poeci-surrealiści („gra w wybornego trupa”[190]) jako technikę pisarską. Trzecie, gra jako postępowanie wobec kogoś lub czegoś,

upodobała sobie polityka i dyplomacja. Czwarte – odnosi się do zmian światłocienia, czyli określa wrażenie zmysłowe. Piąte – gra słów, aluzja, żart, wieloznaczność.

Postmodernizm chętnie mieszał wszystkie te znaczenia. Gra z odbiorcą sytuuje się nie tylko na płaszczyźnie gry aktora, czy muzyka, „postępowania wobec", ale także i „gry słów" czy jeszcze dalej – „wejścia w grę" czyli nabrania znaczenia. Gra z odbiorcą może mieć konotacje ludyczne, ale są one niekoniecznie. Naturalnym miejscem dla rozmaicie rozumianej gry jest, oczywiście, teatr.

W teatrze początków postmodernistycznych przemian upatruje się w kilku zjawiskach. Pierwsze z nich to teatralizacja spektakli paraplastycznych czy paramuzycznych, jak happening, performance czy teatr instrumentalny. Co prawda, ich autorzy, jak Allan Kaprow, odżegnywali się od teatru, ale nieuchronnie sami stawali się aktorami, performerami czy happenerami. Drugie – to rezygnacja z tekstualności teatru, który przestaje być emanacją literatury; pionierem tego rodzaju postawy był niewątpliwie Jerzy Grotowski i jego Teatr Laboratorium (1959-84). Trzecie – to powstawanie różnych ośrodków teatralnych, które poszerzały funkcje samych aktorów-wykonawców, a także znaczenie, sens i treść przedstawień. Moralność w kontekście politycznym interesowała na przykład Bread and Puppet Theatre Petera Schumanna (od 1961) w Nowym Yorku. Czyny człowieka, losy ludzkie i etyka fascynowały Pinę Bausch i jej Wuppertal State Opera Dance Theatre (od 1973). W Polsce – prócz teatrów Grotowskiego i ośrodków studiów i badań istotną rolę odegrały: Teatr Gardzienice Włodzimierza Staniewskiego (od 1977)

i Akademia Ruchu Wojciecha Krukowskiego (od 1973). Ich realizacje nakazywały opuszczenie sceny: spektakle rozgrywano w plenerach, na wsi czy w prywatnych mieszkaniach, wykorzystując elementy performance'u czy happeningu. Po czwarte w „nieeksperymentalnym” życiu teatralnym pojawiły się filiacje rewiowe, co prawda, wówczas mające walor świeżości nieznanego. Jednym z pierwszych tego rodzaju wydarzeń było przedstawienie *Balladyny* Juliusza Słowackiego Adama Hanuszkiewicza w Teatrze Narodowym w Warszawie (1974), utrzymane w poetyce i sztafażu *holiday-onice*, tyle, że zamiast łyżew użył reżyser motocykli „Honda”... W późniejszym okresie do teatru zaczęły przenikać coraz bardziej tendencje populistyczne, co zaowocowało uproszczeniem repertuaru, powodzeniem zaczęły się cieszyć montaże piosenek i skeczów, komedie i melodramaty, niektóre całkiem nie pierwszej świeżości. Syndrom rozrywki zdominował i teatr. Nie sztuka, lecz spektakl zaczął odgrywać coraz większą rolę. W ten sposób eksperyment The Living Theatre Judith Maliny i Juliana Becka (od 1947) czy Teatru „Cricot 2” Tadeusza Kantora (1955–1991) polegający na oderwaniu teatru od literatury i przekształceniu go w spektakl o dowolnie rozumianej dramaturgii i przesłaniu, wyalienował się, opuścił sztukę wysoką i wkroczył do szeroko rozumianej rozrywki.

Rozrywka zaś zdominowała głównie inne medium, pierwotnie ukierunkowane artystycznie – telewizję. Cecha charakterystyczna postmodernizmu, swoisty kanibalizm, w którym sztuka pochłania samą siebie, powoduje, że dzięki środkom marketingowym spektakle w rodzaju otwarcia czy zamknięcia olimpiad lub innych zawodów sportowych, transmisje z wydarzeń, uznanych za wielkie

lub ważne, stały się – właśnie za pośrednictwem wszechobecnej telewizji – częścią życia codziennego. Ich tematykę sprowadzono do sportu i sensacji, w tym także wielkich tragedii. Miejsce *ludus* zajęły *cirenses*. W ten sposób „*ars televisualis*" stała się alternatywną rzeczywistością[191], a sama telewizja – czwartą władzą, która coraz bardziej ma ambicje sprawowania rządu nie tylko dusz. Element kiczu, tak chętnie tu wykorzystywany jako quasi-ludowy, staje się czynnikiem kreującym odbiór społeczny, staje się argumentem z rzeczywistości transmisyjnej. On zaś kieruje odbiorem społecznym, podpowiada wydarzenia, a potem nadaje im rangę przez odpowiedni sztafaż[192]. Nie bez znaczenia staje się tu element teatralny: złuda uczestniczenia w wydarzeniu przekazywanym, stwarzająca prawdziwe lub sztuczne emocje oraz atrakcyjność uczestniczenia w pozornie „naturalnym" zbiorowym z nich wyzwoleniu, odpuście, potrzebnym do rozładowania indywidualnych i społecznych napięć. Zwolennicy tak rozumianej sztuki powołują się tu na Arystotelesa, który w *Poetyce* pisał, że *wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do oczyszczenia* (κάϋάρσις) *tych uczuć*.[193]

W ten sposób postmodernistyczna gra niebezpiecznie przekroczyła granice sztuki[194].

Nieco inną sytuację mamy w filmie. Dzieła postmodernistyczne należą, zdaniem Teresy Rutkowskiej[195], do marginesu produkcji, na ogół skomercjalizowanej i niemal wyłącznie rozrywkowej. Teoria filmu przestała oddziaływać na inne dziedziny humanistyki, a zatem mamy do czynienia raczej z wpływami w kierunku odwrotnym. Nieliczne osiągnięcia filmów z postmodernistycznym widzeniem formy lub fabuły nie

wykraczają poza zakreślone w powyższych rozważaniach granice ogólne i akcentują głównie pastisz i grę z odbiorcą.[196]

W teorii literatury pojawiło się wiele definicji postmodernizmu o różnym stopniu precyzyjności ujęcia. Anna Burzyńska pod tym terminem rozumie występowanie różnych tendencji w sztuce, tendencji, *które wypracowały swoją specyfikę w złożonej relacji do dziedzictwa modernistycznego, a zatem poprzez jednoczesną negację założeń (...) i rozmaite formy asymilacji (kontynuację, przetworzenie, radykalizację itp.) wybranych elementów tradycji awangardowej (zwłaszcza futuryzmu, dadaizmu, surrealizmu itp.)* [197]. Podkreśla więc istnienie wewnątrz tego nurtu dążności w przeciwnych, odśrodkowych kierunkach. Lech Budrecki[198] zauważa, iż w literaturze postmodernistycznej występuje szereg charakterystycznych wątków: czarny humor (*Paragraf 22* Josepha Hellera, 1961), absurdalność (*Rzeźnia numer 5* Kurta Vonneguta, 1971), pastisz lub stylizacja (*The Hawkline Monster* Richarda Brautigana, 1974 lub *The Living End* Stanleya Elkina, 1979), forma metaliteracka (*Służąca i jej pan* Roberta Coovera, 1982), werbalność narracji, nacisk na jej fikcyjność, a więc antyiluzjonizm (*Chimera* Johna Bartha, 1972 lub *The Dead Father* Donalda Bartheleme'ego, 1975) lub też jej demontaż (*Alfabetyczna Afryka* Waltera Abisha, 1974), także eklektyczność postawy artystycznej, akceptującej równoprawnie wszelkie poetyki. Jednym z najchętniej przywoływanych dzieł postmodernistycznych jest *Imię róży* (1980) i *Wahadło Foucaulta* (1988) Umberto Eco, *Dzieci Północy* (1980) oraz *Hańba* (1983) Salmana Rushdiego, a także dzieła Juliana Barnesa. Jako uchwytny nurt, zwłaszcza w latach osiemdziesiątych XX w., dała

się zauważyć tendencja do nawiązywania do tradycyjnych form powieściowych (John Barnes, Umberto Eco, Salman Rushdie, Italo Calvino, Jean Echenoz). Pewne elementy postawy postmodernistycznej można także dostrzec w twórczości Milana Kundery i Gabriela Garcíi Márqueza, zresztą badacze i tu nie są zgodni, ponieważ często definiują postmodernizm w odmienny sposób. Istotną jest wszakże postawa dystansu wobec samej literatury i jej form, stąd chętnie odwoływania się do jej historii.

W literaturze polskiej nurt postmodernistyczny nie pozostawił szczególnie wielu dzieł, ale jego wątki można odnaleźć już w *Bohini* (1963) Tadeusza Konwickiego, potem w jego *Czytadle* (1993) czy też w utworach Ernesta Brylla. Elementy postmodernizmu widzianego jako kontynuacja form przeszłości pojawiają się pod koniec stulecia w powieściach Manueli Gretkowskiej (*My zdies' emigranty*, 1993), Juliusza Dankowskiego (*Odprawa posłów tureckich*, 1991) Janusza Rudnickiego (*Można* żyć, 1992), Andrzeja Stasiuka (*Mury Hebronu*, 1992), Jerzego Pilcha czy Olgi Tokarczuk. Intertekstualność oraz elementy gry (z odbiorcą) są i w literaturze polskiej pociągające jako metoda artystyczna[199]. Do tego dochodzi niekiedy programowy antyintelektualizm i antyelitarność (Dorota Masłowska), chętne wykorzystywanie klisz z rzeczywistości pozaartystycznej, kolokwializmów i wulgaryzmów zarówno sytuacyjnych, jak i językowych. Jest to reakcja zarówno wobec literatury modernistycznej poruszającej najważniejsze moralnie i społecznie, „wielkie" i „odwieczne" tematy, jak i wobec awangardowej, ukierunkowanej przede wszystkim ku nowym formom ekspresji. Te zdecydowanie tracą na znaczeniu.

Mniej oczywiste jest funkcjonowanie terminu „postmodernizm” w sztukach plastycznych. Szczególnie tu widać, że nurtu tego nie można rozumieć w kategoriach precyzyjnie zdefiniowanego kierunku. Stanowi on szereg równolegle istniejących zjawisk, jak choćby: pop-art i graffiti, hiperrealizm i nurt anachroniczny, transawangarda i neofowizm („nowi dzicy”) albo sztuka wideo i komputerowa. Nurty te mieszają się, także i z prozaicznego powodu, że ci sami twórcy sięgają chętnie do odmiennych zjawisk, technik i estetyk.

Spróbujmy jednak przytoczyć kilka charakterystyk owych nurtów, by przyjrzeć się ich podobieństwom i różnicom i ewentualnemu *iunctim* z szeroko rozumianym postmodernizmem. Rzeczą jest oczywistą, że historia sztuki XX wieku stała się dla nich punktem wyjścia (co nie oznacza, że inspiracją, aprobatą czy „tematem do wariacji”), w takim sensie, w jakim *à rebours* dla impresjonizmu był ekspresjonizm.

Transawangarda to jeden z terminów, który pojawił się pod koniec lat siedemdziesiątych dla oznaczenia malarstwa włoskiego (Enzo Cucchi, Nicola de Maria, Mimmo Paladino i in.) zrywającego z dawną awangardą i głoszącego powrót do figuratywności, wolnego wyboru inspiracji, na które niewątpliwie miał wpływ *fin-de-siècle*¸ a właściwie *fin-de-millénaire*, czyli swego rodzaju impas systemu wartości[200]. Pomimo tego, odżegnywano się od pesymistycznych teorii końca sztuki, sądząc nie bez zdrowego rozsądku, że jeśli uznaje się, że dalsze istnienie awangardy straciło sens, że kontynuowanie modernizmu nie ma przyszłości, to nie musi to oznaczać śmierci sztuki. Sam termin zatem wydaje się sugerować na awangardę spojrzenie równoległe

i niezależne[201]. Jednocześnie pojawiają się w kilku krajach inne, lecz podobne terminy: *nouveaux fauves*, *Wild Painting* czy *neue Wilde*, a więc „nowi dzicy". To analogiczne tendencje obejmujące głównie chęć oderwania się od jakiejkolwiek teorii sztuki czy estetyki, sprawiające antyintelektualne wrażenie, co przy odległym już w czasie oderwaniu się od estetyki piękna w sztuce, dawało krytykom asumpt do określania tego rodzaju dzieł jako *Brutal Spontaneity* a ich autorów bardziej dosadnie – jako *Vulgar Expressionists*[202]. Z biegiem jednak ostatniej dekady XX wieku tendencje neofowistyczne uległy wchłonięciu przez transawangardowe, te zwłaszcza, które akcentowały rzeczywiste osiągnięcia estetyczne czy warsztatowe, jedną bowiem z ważniejszych tendencji tego nurtu było sięganie w różne kierunki i style. Poetyka transawangardy stała się jednym z przejawów postmodernistycznego, niejednorodnego i sprzecznego niekiedy świata.

W ostatnim ćwierćwieczu XX w. pojawił się nurt odwołujący się do wielkiej przeszłości historycznej wielkiego malarstwa (Carlo Maria Mariani, Alberto Abate), z tego powodu określany mianem anachronicznego; jego charakterystycznym odpowiednikiem w rzeźbie jest twórczość Igora Mitoraja, odwołującego się do antyku. Tu gra z intelektem odbiorcy jest o wiele wyraźniejsza, a co więcej, stanowi o jednym z sensów odbioru dzieła.

Chęć czynnego angażowania odbiorcy nie tylko w proces percepcji, ale w sam proces twórczy stała się fundamentem kilku rodzajów sztuki, której główne i najbardziej atrakcyjne nośniki kryły się w nowych technologiach: zrazu wideo, potem także komputer. Pierwotnie technika wideo wykorzystywała podobne

zabiegi, jak dwadzieścia lat wcześniej muzyka na taśmę (elektroniczna) w analogowych studiach: stosowano zmiany szybkości przebiegu taśmy, filtrowanie i zmiany ostrości obrazu, montaże, nakładanie obrazów z różnych źródeł itd. Te tendencje wchłonęła ostatecznie technika komputerowa, dająca o wiele większe możliwości przy stosunkowo łatwiejszej obsłudze. Łączenie obrazów rzeczywistych z wirtualnymi wkroczyło szybko także do filmu, nie tylko animowanego czy awangardowego, ale do techniki obróbki i montażu. Jednakże odbiorca ciągle pozostaje tu biernym obserwatorem, z rzadka mającym możliwości wyboru innego, niż rezygnacja.

Dalszym krokiem w udoskonalaniu rzemiosła artystycznego jest w tej dziedzinie sztuka interaktywna. Podstawową różnicę wobec sztuki wideo czy technik komputerowych staje się w niej zasada uaktywnienia odbiorcy, stającego się współtwórcą – wprawdzie *pro domo sua* jedynie, ale jednak współtwórcą – jednostkowego dzieła, którego sam jest odbiorcą. Artysta, autor, dostarcza jedynie materii, w której ma i może rozgrywać się owo dzieło, materii, w której następnie widz staje się podróżnikiem po przewidzianych przez autora sytuacjach. Naturalnie, powstaje pytanie, w jakim stopniu aktywność uczestnika takiej gry wpływa na jego własną percepcję dzieła, na ile tę percepcję stymuluje, a na ile odwraca od niej uwagę, ta bowiem kieruje się niemal wyłącznie na manipulacyjny bądź ludyczny aspekt tego rodzaju uczestnictwa w sztuce. Na razie jednak nie zostało rozstrzygnięte także kolejne pytanie – o granicę między zbiorem dzieł sztuki, a parkiem rozrywki. *Simulacra* Jeana Baudrillarda zaglądają nam tu przez dziurkę od klucza do interpretacji.

Ryszard Kuczyński[203] w teorii tej sztuki *in statu nascendi* wymienia kilka interesujących i charakterystycznych strategii, którymi posługują się artyści. Pierwszą z nich jest *strategia instrumentu*; polega ona na zastosowaniu interfejsu, track balla lub innego narzędzia komputerowego w roli instrumentu, którym posługuje się odbiorca, mający wytworzyć sobie wizerunek dzieła sztuki, zaproponowanego przez autora (Toshio Iwai – *Piano as Image Media*, 1995). Druga – to *strategia gry*. To ewidentnie wywodzący się z postmodernizmu pomysł takiej organizacji wydarzeń (wirtualnych), by odbiorca wskutek uczestniczenia w niej wyniósł dla siebie jakieś istotne przesłanie (Christa Sommer i Laurent Mignonneau w *Phonotropy*, 1995 proponowali grę budującą świadomość ekologiczną poprzez interakcję gracza z wirtualnymi owadami). Trzecią strategia jest *strategia archiwum*, polegająca na eksploracji zasobów kolekcji udostępnianej odbiorcy wraz z mapą, przewodnikiem i narzędziami (Georg Legrady, *An Anecdotic Archive from Cold War*, 1993). Po czwarte mamy *strategię labiryntu*, opierającą się na zasadzie hipertekstu (Mirosław Rogala, *Lovers Leap*, 1995) i po piąte – *strategię kłącza* – opierającą się na zasadzie cybertekstu (Piotr Wyrzykowski, *Poczet królów polskich,* 1993). Oczywiście nie jest żadnym zaskoczeniem, że zasady te wykraczają poza li tylko granice sztuk wizualnych: można je z powodzeniem znaleźć i w literaturze, i w muzyce.

We wszystkich przejawach sztuk plastycznych, które obejmuje kosmos postmodernistycznej wielości – mamy do czynienia ze sprzecznością wewnętrzną jednoczesnych różnic i podobieństw. Wśród teoretyków sztuki także brak jednoznacznych opinii

i definicji. Sam termin (postmodernizm) funkcjonuje bardziej w innych dziedzinach. Nic więc dziwnego, że w cytowanej tu wielokrotnie *Encyklopedii kultury polskiej XX wieku*[204] w żadnym z rozdziałów poświęconych sztukom pięknym, nie ma wzmianki o postmodernizmie. Generalnie jednak nurty te rezygnują z nowości i nowatorstwa jako cech zapewniających „nowoczesność" dzieł, rezygnują ze środków warsztatowych pochodzenia modernistycznego, akceptują komercję i stają się elementem rynkowych gier. Pastisze lub parodie stanowią ponadto element gry z odbiorcą, który powinien dostrzegać pierwowzory i umieć się do nich odnieść za pośrednictwem dzieł postmodernistycznych. Pojawiają się więc prądy neostylistyczne, historyzujące, w czytelny sposób odwołujące się do przeszłości, choć niekoniecznie w najwybitniejszych jej przejawach.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na postmodernizm w architekturze. W tej dziedzinie termin ten pojawił się najwcześniej jako stosunkowo precyzyjna kategoria stylistyczno-estetyczna. Anegdotyczne i spektakularne obwieszczenie końca modernizmu i początku postmodernizmu stało się udziałem Charlesa Jencksa[205], który już w połowie lat siedemdziesiątych ogłosił, że postmodernizm narodził się 15 lipca 1972 roku o godz. 15.32, to jest w momencie wysadzenia w powietrze w St. Louis (USA) modernistycznego zespołu mieszkaniowego, zbudowanego na początku lat pięćdziesiątych, nagrodzonego wówczas przez Amerykański Instytut Architektury za nowoczesność założeń, a 20 lat później określonego jako niemożliwy do dalszego zamieszkiwania. Ten paradoks i jednocześnie widowiskowa deklaracja nadały rozgłos nowemu prądowi. Jego rewolucyjność

polegała na odrzuceniu modernistycznych koncepcji i gwałtownym nawrocie do środków konwencjonalnych, lecz stosowanych w nietradycyjnych zestawieniach, swobodnym poruszaniu się po historii architektury, używaniu cytatów lub aluzji, ironicznym lub co najmniej beztroskim traktowaniu dzieła, pozornym bezładzie, próbie wywołania wrażenia dramatycznego, humorystycznego lub sprzeczności z prawami fizyki (dekonstruktywizm), a więc przekazie pozaarchitektonicznym.

Wymieńmy kilka charakterystycznych dla architektury postmodernistycznej realizacji: Charles Moore – *Piazza d'Italia* w St.Louis (1979), Aveta Isozaki – Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha" w Krakowie (1990), Johann Otto von Spreckelsen – *La Grande Arche de la Défense* w Paryżu (1990), Marek Budzyński i Zbigniew Badowski – Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego (1999), Helmut Jahn – *Sony Center* na Potsdamer Platz w Berlinie (2000), Romuald Loegler – Filharmonia Łódzka (2004), Jerzy Gurawski – Akademia Muzyczna w Poznaniu (2006), Norman Foster – *Zenith Music Hall* w St.Etienne we Francji (2008).

Za Ewą Węcławowicz-Gyurkovich[206] zwróćmy uwagę na charakterystyczne dla Polski aspekty architektury postmodernistycznej. Są to: symbolizm odwołujący się do przesłań literackich, nowa geometria, wykorzystująca elementy brył i fragmenty figur geometrycznych dla tworzenia form nowego budownictwa, geometria romantyczna, kierująca się ku tradycji, głównie dworkowej, dekoracyjność, neosentymentalizm wyrażający nastroje minionych epok i neotradycjonalizm.

2. Postmodernizm w muzyce

Termin postmodernizm w odniesieniu do muzyki pojawił się stosunkowo późno, pod koniec XX wieku. Dopiero zatem wówczas, gdy zaczęło się o nim mówić w innych sztukach i traktować jako poważne zjawisko kulturowe o coraz wyraźniejszych cechach charakterystycznych i analogiach, nie zaś efektowną metaforę zmian w sztuce.

Alicja Jarzębska uważa muzyczny postmodernizm za przejaw idei kulturowej globalizacji, za świadectwo *tendencji do przekraczania i zacierania barier między tzw. sztuką wysoką i niską, elitarną i egalitarną (przeznaczoną dla szerszego kręgu odbiorców), profesjonalną i amatorską, artystyczną i ludową, religijną i świecką*.[207] Takie rozumienie tego terminu obejmuje najszerszy możliwy horyzont i w większym stopniu podaje możliwości, jakie w nim można zakreślić, aniżeli rzeczywiste zjawiska artystyczne. Zresztą, pojęcia sztuki, zjawiska artystycznego czy artyzmu są też nie do końca ostre i definicja Arnolda Schönberga (*If it is art – it is not for all, if it is for all – it is not art*) przesunęła się jeszcze bardziej w stronę idealizmu. Alicja Jarzębska zwraca jednak uwagę na kilka istotnych i interesujących nas zjawisk: nową prostotę alias nowy romantyzm w twórczości Georga Rochberga, nową złożoność Briana Ferneyhougha czy Helmuta Lachemnanna, nową duchowość (bardziej jako nurt intelektualnokoncepcyjny wywodzący się z ruchu New Age) oraz muzykę spektralną Gérarda Griseya.[208] Echa nowej duchowości dostrzega ponadto

w muzyce religijnej m.in. Johna Tavenera, Arvo Pärta, Krzysztofa Pendereckiego, Henryka Mikołaja Góreckiego czy Wojciecha Kilara, omijających rafy sztuki egalitarnej[209].

Jean-Yves Bras, autor poważnej syntezy muzyki XX wieku[210], dzieje postmodernizmu w muzyce rozpoczyna od *Sinfonii* Luciana Beria (1968), przywołuje także Mauricio Kagela (*Ludwig van*, 1968), a nawet Pierre Bouleza (*Dialogue de l'ombre double*, 1985). Podobnie jak Alicja Jarzębska, zwraca uwagę na nową złożoność Briana Ferneyhougha, wywodzącą się z serializmu; przeciwstawia ją – wśród nurtów postmodernistycznych – polistylizmowi Alfreda Schnittke, muzyce heterogenicznej i mieszającej (np. w *Concerto Grosso No.1,* 1977) epizody barokowe (Corelli, Vivaldi) z współczesnymi (mikrointerwalika) czy popularnymi (tango). Nową prostotę łączy z twórczością Wolfganga Rihma lub Manfreda Trojahna, którzy próbują nawiązać ponowny kontakt z publicznością poprzez stylistykę przez nią akceptowalną, ekspresywną i neoromantyczną i odrzucając dawną awangardę jako wyraz akademizmu. Taka definicja nurtu łatwo obejmowałaby sporą część muzyki polskiej, którą Alicja Jarzębska zalicza do nowej duchowości. Jean-Yves Bras pisze: *Postmodernizm odrzuca jednotorowość myśli artystycznej, otwiera się na różnorodność, przyznaje sobie prawo do wykopalisk w przeszłości po to, by budować teraźniejszość, bez troski o przyszłość, w którą wkracza, by tak rzec, wspak. Ale wkracza z ufnością!*[211] Warto jeszcze przytoczyć interesującą dla nas, choć dla Jean-Yves Brasa marginalną refleksję: *Być może to nie przypadek, że postmodernizm zaistniał w tym samym czasie, kiedy upadł komunizm*[212]. Wolność myśli w sztuce, wyzwolenie

z więzów ideologii – tu artystycznej, tam politycznej, rozpoczęły się w tym samym mniej więcej czasie: *Sinfonię* Luciana Beria zrodziła ta sama atmosfera, co wolnościowe ruchy studenckie, zarówno w Paryżu, jak i w Warszawie.

Pisze o tym także autorka najpoważniejszego, jak dotąd, studium o postmodernizmie w muzyce polskiej, Elżbieta Szczepańska[213].

Jednak problem definicji i zakresu pojęcia kwituje krótko: *Postmodernizm przez swój przedrostek „post" sytuuje się zdecydowanie pośród kategorii historycznych i jak każda kategoria historyczna jest bardzo pojemny*[214]. Jak wielu autorów, uważa, że skoro taki termin istnieje, to niezależnie, jaki się mu przypisze zakres znaczeniowy, mniej więcej wszyscy wiedzą, o czym jest mowa. Andrzej Książek rozważania na ten temat kończy podobnie: *Na pytanie: czym jest postmodernizm? – można odpowiedzieć, że jest tym, czym jest. Odpowiedź powyższa nie zadowoli teoretyka, ale oddaje atmosferę poszukiwań definicji, jak również bezradność teoretyków wobec badanego zjawiska*[215]. Elżbieta Szczepańska nie do końca jednak czuje się bezradna. Ujmuje problem dość szeroko, choć bez wdawania się w definicyjne niuanse. Zwraca jednak uwagę na interesujący detal, a mianowicie sposób istnienia modernizmu na Zachodzie i Wschodzie Europy. Na Zachodzie był on nieformalnie wymuszony przez grupy intelektualistów, których bronią *mógł być środowiskowy ostracyzm i zamknięcie dostępu do areopagu awangardy;* promowali oni *muzykę skrajnie trudną w odbiorze, pełną eksperymentów technicznych, trafiającą do coraz węższego kręgu profesjonalistów. Z kolei, powołany do sterowania kulturą*

aparat na Wschodzie stanowczo, nierzadko pod groźbą pozbawienia wolności i gorzej (...) domagał się czegoś wręcz przeciwnego: muzyki adresowanej do masowego odbiorcy, komunikatywnej, koniecznie melodyjnej i harmonijnej w obiegowym sensie tych słów, pełnej ludowych motywów, wzbudzającej plakatowe emocje. (...) Jest niemal niewiarygodne, by reakcja na dyktat Darmstadtu, który wymuszał nowatorstwo i piętrzył przed słuchaczem coraz to nowe trudności i dyktat Kremla, który premiował obskurantyzm (...) – wywołały te same skutki. A jednak tak się właśnie stało[216]. Elżbieta Szczepańska zwraca uwagę, że w Polsce po roku 1956 muzyka wypadła z zainteresowań aparatu władzy, przeto i kompozytorzy polscy *estetycznie przynależeli do strefy zachodniej*[217]. Tę przynależność przyznaje Autorka również i tym twórcom z kręgu wschodniego, którym udało się rozluźnić więzy realizmu socjalistycznego, a ich twórczości (o ile nie im samym) przedostać na Zachód, gdzie występowali, podobnie, jak i kompozytorzy polscy *ze znakiem wolności*[218]. Przy czym nie chodzi wyłącznie o wolność w sensie dosłownym, fizyczną, ale także artystyczną, wyzwolenie się z „terroru awangardy" czy jakiegokolwiek innego przymusu ideologicznego, całkowitą swobodę w kształtowaniu materiału, sposobu narracji czy formy dzieła.

Z tego także narodził się muzyczny postmodernizm. Ale najwięcej kontrowersji zawsze budził jego eklektyzm i skłonności do odniesień historycznych, operowanie wybranymi elementami języka muzycznego przeszłości, lecz w oderwaniu od ich stylistycznego czy historycznego kontekstu.

Nostalgia za dawnymi, dobrymi czasy muzyki melodycznej i tonalnej, przeciwstawia się jednakże niektórym tendencjom postmodernizmu. Nie jest ona postmodernistyczna, lecz antymodernistyczna[219] – pisze Jonathan Kramer, amerykański kompozytor i teoretyk. – *To znacząca różnica między dwiema estetykami: antymodernistyczną, tęskniącą do złotego wieku klasycyzmu i romantyzmu, utrwalającego elitarność sztuki muzycznej – oraz postmodernistyczną, domagającą się antyelitarności*[220]. Precyzując swoje stanowisko na ten temat, wymienia Kramer 16 charakterystycznych cech muzyki postmodernistycznej. Są to:

1. Jednoczesne i zerwanie, i kontynuacja nurtu modernistycznego.
2. Ironia.
3. Ignorowanie granic między brzmieniami i technikami przeszłymi i teraźniejszymi.
4. Sprzeciw wobec progów pomiędzy sztuką wysoką i niską.
5. Lekceważenie często niekwestionowalnych walorów strukturalnej jedności.
6. Kwestionowanie opozycji wzajemnie wykluczających się wartości elitarnych i populistycznych.
7. Unikanie form totalizujących, czyli utrzymanych w całości w jednej technice czy estetyce.
8. Nieautonomiczne rozumienie muzyki, lecz odnoszące się do kontekstów kulturowych, społecznych i politycznych.
9. Stosowanie cytatów lub aluzji do muzyki różnych tradycji i kultur.

10. Rozumienie technik kompozytorskich nie tylko jako środka ekspresji i przekazu samej muzyki, lecz także jako ważnego nośnika jej istoty.
11. Wewnętrzne sprzeczności.
12. Odrzucenie binarnych sprzeczności.
13. Fragmentacja i nieciągłość.
14. Pluralizm i eklektyzm.
15. Wieloznaczność i wieloczasowość.
16. Usytuowanie znaczenia, a nawet struktury w większym stopniu u odbiorcy, niż w partyturze, wykonaniu czy u kompozytora.[221]

Ten ostatni aspekt wydaje się najbardziej interesujący, bowiem Kramer uważa, że postmodernizm nie jest zjawiskiem historycznym, lecz rodzajem postawy wobec dzieła sztuki, niekoniecznie współczesnego. Postawa ta wynikła z istoty samej teraźniejszości, z nas samych: *Muzyka stała się postmodernistyczna, tak jak my – jej późni XX-wieczni odbiorcy – staliśmy się postmodernistami*[222]. Powołując się na psychologiczną teorię społecznego przesytu, cechującego kulturę współczesną[223], dochodzi Kramer do wniosku, że samo życie codzienne polega na nieciągłości, na przeplataniu się różnych działań: od życiowych począwszy, a na hobbystycznych czy zawodowych skończywszy, na przerywanych wątkach rozmaitych czynności wykonywanych niekoniecznie do końca*: Fragmentacja. Nieciągłość. Brak związków. Brak logiki linearnej. Postmodernizm*[224]. Odwołując się do psychologii, zastanawia się, dlaczego w ogóle kompozytorzy piszą muzykę postmodernistyczną. Nie tylko dlatego, że *wszyscy staliśmy się*

postmodernistami, ale widzi Kramer jeszcze inne – przeważnie pozaartystyczne – powody. Wymieńmy przynajmniej kilka z nich: *Niektórzy kompozytorzy reagują przeciwko stylom i wartościom modernistycznym, które są dla nich przytłaczające.* (...) *Niektórych motywuje chęć likwidacji rozdźwięku pomiędzy kompozytorem a odbiorcą, wytworu modernistycznej elitarności.* (...). *Niektórzy młodzi kompozytorzy źle znoszą presję swych profesorów, aby polubili i tworzyli muzykę tonalną* (...). *Niektórzy kompozytorzy dzisiejsi znają i lubią muzykę popularną. Nie widzą więc powodu, by ją eliminować z twórczości własnej* (...). *Niektórzy kompozytorzy, jak ich poprzednicy w minionych epokach, chcieliby tworzyć nową i odmienną muzykę, niż inni. Jednak zaczęły ich rozczarowywać awangardowe poszukiwania oryginalnych dźwięków, strategii kompozytorskich i procedur formalnych z ich antagonistycznymi postawami wobec tradycji* (...). *Wszyscy kompozytorzy żyją w świecie wielokulturowym. Dlatego jedni trzymają się z dala od wszechobecnej muzyki ze wszystkich stron świata, inni zaś są tak zafascynowani kontaktem z różnymi tradycjami, że wchłaniają je w twórczość własną* (...). *Większość kompozytorów współczesnych jest świadomych wartości postmodernistycznych w swej kulturze. Świadczą one o samej muzyce, ale i o sposobie jej używania i oddziaływania. I jakkolwiek zróżnicowane byłyby muzyczne przejawy i powody jej atrakcyjności dla kompozytorów i słuchaczy – muzyczny postmodernizm stanowi (...) nieuchronny wyraz cywilizacji społecznego przesytu.*[225] Do niektórych wątków poruszonych tu przez Kramera dojdziemy w dalszych rozważaniach już na marginesie muzyki polskiej.

Muzyka postmodernistyczna nie rości sobie pretensji do górnolotnie ujmowanej genezy: nie jest metafizyczną rzeczywistością, wyłonioną z niepokoju, z poczucia mocy twórczej, nie jest tchnieniem Absolutu. Nie powstaje wskutek odkrywania przez kompozytorów obiektywnych praw materii dźwiękowej, ani przez tworzenie uniwersalnych narzędzi do badania tych praw, ich konstruowania lub demontażu. Nie jest także przedmiotem dźwiękowym, którego kształt i forma uwarunkowane są materią, jakiej użyto do jego stworzenia, zaś właściwości tej materii nie muszą się bezpośrednio przekładać na ostateczny rezultat. Jeśli od około 100 lat każdy nowy nurt w muzyce (i nie tylko) – oprócz neoklasycyzmu – uznawał za stosowne odżegnywać się w dość kategoryczny sposób od przeszłości i historii, o tyle dla postmodernizmu nie niosą one żadnych zagrożeń, wręcz przeciwnie. Nie są już czynnikami hamującymi rozwój nowej sztuki, nie mają negatywnych konotacji. Ale z innego, niż przed 200 laty powodu. Wówczas muzyki minionego pokolenia nie znał prawie nikt, w świadomości społecznej istniała niemal wyłącznie muzyka współczesna. Ostatni wiek wprowadził do obiegu muzykę historyczną: pojawiła się ona na afiszach jeszcze wcześniej, bowiem doprowadziły do tego poszukiwania i odkrycia, wsparte badaniami muzykologicznymi, ale to dopiero nagrania fonograficzne zatrzymały ją na dobre. To one zrewolucjonizowały nie tylko świadomość historyczną odbiorcy, ale powiększyły wielokrotnie zasoby repertuarowe oraz doprowadziły do szybkiego postępu w technice gry instrumentalnej, zwłaszcza zespołowej: sam fakt powstania możliwości powtórzenia doświadczenia percepcyjnego i dokładnej kontroli słuchowej rezultatu

brzmieniowego skierował uwagę na coraz większą precyzję w odczytywaniu muzycznego tekstu i jego interpretacji. Rozwój przemysłu fonograficznego i urządzeń do domowego odtwarzania nagrań przyniosły w rezultacie wszechobecność muzyki historycznej. Z punktu widzenia nowatorstwa i poszukiwań nowych dróg w sztuce wydawałoby się więc, że jest to sytuacja niekorzystna. Jednak postawa postmodernistyczna nie nakazuje walki z przeszłością. Przeszłość w rozmaitych przejawach (techniki kompozytorskie, techniki interpretacyjne, instrumenty dawne etc.) nie stanowi konkurencji dla twórczości bieżącej, stając się dla niej punktem odbicia, startu, inspiracji, polemiki i – jednocześnie materiału, który może podlegać rozmaitej obróbce. Tak tworzona muzyka może zatem być i podmiotem dźwiękowym i tchnieniem Absolutu. Może odkrywać nowe obszary i nie przekraczać znanego, widzialnego horyzontu. Nie musi być dziełem wąsko wyspecjalizowanego rzemieślnika, ani uprzywilejowanego ideowo demiurga. Powstaje w umyśle tego, kogo wyobraźnia potrafi objąć niezauważalne dotąd przestrzenie i ujawnić je dla innych. Niekiedy jest wynikiem wielkiej pracy, czasem przypadku.

Percepcja muzyki postmodernistycznej polega na odtwarzaniu przez odbiorcę z lepszym lub gorszym skutkiem procesu twórczego kompozytora. To zasadnicza zmiana postawy. Muzyka ta ma sens o tyle, o ile jej odbiorca jest w stanie podjąć grę, do której go skłania. Intertekstualność, jedna z najuważniejszych jej cech, zakłada to z góry. Wiara artystów w istnienie tak świadomego i aktywnego odbiorcy legitymizuje ich działania. Zresztą, wykorzystanie komputerów, mieszanie mediów i sztuk,

tworzenie mobili dźwiękowych i instalacji zachęca do postawy aktywnej wobec dzieła i prowokuje do kreowania nowych, do niedawna niedostępnych odbiorcy wrażeń.

W jakim stopniu jednak percepcja zawiera w sobie to, co kreacja? W jakim stopniu kreacja wykorzystuje te same doświadczenia i tę samą świadomość, co percepcja? W jakim punkcie percepcja i kreacja się ze sobą łączą? W jakim stopniu wreszcie interpretacja twórczości artystycznej może zależeć od świadomości kulturowej odbiorców i analityków, a także samych twórców? Na te m.in. pytania, zrodzone przez postawę postmodernistyczną starają się odpowiedzieć antropolodzy i kognitywiści. Przesuwają oni punkt ciężkości badań z samej analizy struktury dzieła w stronę badań aktu twórczego, jego społecznej funkcji i znaczenia[226].

Już w roku 1980, kiedy powstawała pierwsza wersja I tomu niniejszej książki[227], udało się w niej odnotować pewne zjawiska odrębne w muzyce nowego pokolenia kompozytorów polskich, które odróżniały ją od muzyki starszych generacji. Były to: dyscyplina warsztatowa jako reminiscencja klasycznych wzorców, predylekcja do upraszczania środków, eklektyzm, uprzejmie nazwany synkretyzmem, nawiązywanie do tradycyjnych środków, przesunięcie środka ciężkości z myślenia linearnego na harmoniczne, odwrót od monumentalizmu i patosu, stosowanie cytatów, chętne korzystanie z inspiracji pozamuzycznych: naturą czy dziełami innych sztuk, nadawanie tytułów budzących skojarzenia z przeszłością. Generalnie *muzyka nie identyfikuje się z psychodramą; dzieło ma być samowystarczalne i tłumaczyć się samo przez się*[228]. Cechy te, jak się okazało później, weszły do

katalogu środków charakterystycznych dla nurtu postmodernistycznego. Zwróćmy wszakże ponadto uwagę na utwór Stanisława Krupowicza *Easter Disloyalty of CD* (1982). Był to jeden z pierwszych przykładów zastosowania wywodzącego się z surrealizmu mechanizmu gry w odniesieniu do koncepcji muzycznej. Tu wprawdzie gra sprowadzała się do decyzji, jakie mieli podejmować muzycy podczas wykonania utworu, ale wkrótce pojęcie to zaczęło wkraczać w sferę mniej dosłowną, to znaczy w obszar porozumienia: kompozytor – odbiorca. To zaś okazało się bodaj najbardziej płodne, bo pojawiło się w twórczości nie tylko tego autora, ale i wielu innych, jak Pawła Szymańskiego, Lidii Zielińskiej, Rafała Augustyna czy Krzysztofa Baculewskiego.

Postmodernizmu w muzyce nie sposób ponadto traktować jak zjawiska *par excellence* historycznego, gdyż wprawdzie chronologia i ramy czasowe sytuują go w istocie rzeczy po modernizmie, ale taka definicja nie wyczerpuje zagadnienia i nie tłumaczy wielu zjawisk go tworzących.

3. Neofolkloryzm

Jedną z postaci postmodernizmu jest neofolkloryzm. Pojawił się on już na początku lat siedemdziesiątych. Pierwotnie wywodził się z nurtu sonorystycznego. Jest to swego rodzaju paradoks, ponieważ tradycje włączania różnych elementów muzyki ludowej do artystycznej były w Polsce żywe i naturalne do połowy minionego stulecia. Wynikały z kontynuacji tradycji jeszcze XIX-

wiecznej. Szymanowski, Lutosławski, Malawski, Wiechowicz – tę linię ewolucji przerwała presja realizmu socjalistycznego, który wprzągł kulturę ludową do ideologicznego młyna i uczynił z niej surogat niezbędnego ideologicznie stylu narodowego, a z pieśni ludowych zastosowanych w muzyce poważnej – probierz przymusowego patriotyzmu i wierności ideom nowego, obowiązkowego, ustroju. Nic więc dziwnego, że większość kompozytorów do końca lat sześćdziesiątych, a nawet i dłużej odczuwała niechęć do tego rodzaju materiału czy inspiracji. Niechęć ta przeniosła się nawet na generacje, które lata pięćdziesiąte przeżyły jako dzieci i nie bardzo mogły polityczne presje w ogóle pamiętać.

Inna rzecz, że pod koniec stulecia trudno już mówić o żywym folklorze. Został on generalnie pochłonięty przez kulturę wtórną, czyli opracowania historycznie udokumentowanych wzorów. To mniej więcej to, co uczynił Stanisław Witkiewicz ze stylem ludowym, tworząc swoją przecież wizję „stylu zakopiańskiego", uchodzącego dziś na wzór architektury ludowej Podhala. Okres PRL zamknął twórczość ludową w skansenach, a więc martwych rezerwatach tego, co można jeszcze pokazać. W muzyce takimi skansenami były zespoły pieśni i tańca. Folklor już dawno przestał być krynicą wartości narodowych, powierzchowny wariant młodopolski (*Chłop potęgą jest i basta*) także się zdezaktualizował. pozostały niemal wyłącznie elementy dekoracyjne, chętnie wprzęgane w nurt populistyczny lub kiczowy (disco-polo) lub legendy o historycznej ważności kultury ludowej w czasach minionych. Jedno i drugie jest tylko namiastką takiego folkloru, do którego sięgał Bartók, Kodaly, Enescu

i Szymanowski, a w początku drugiej połowy wieku jeszcze Kotoński (*Tańce góralskie*, 1950*)* i Malawski (balet-pantomima *Wierchy*, 1950, *Trio fortepianowe*, 1953). Odwołania Kilara do muzyki ludowej Podhala mają taki sam charakter, co odwołania Strawińskiego do minionych epok historycznych. U Kilara mają one jeszcze ten społeczny argument, że w myśl zasady *pars pro toto* uogólniają folklor do rangi symbolu kultury narodowej. Jeśli Młoda Polska wyniosła muzykę ludową Podhala do rangi narodowej, to dziś obserwujemy tendencję odwrotną: to muzyka podhalańska w odbiorze społecznym staje się ersatzem narodowej. Folklor zamienił się w folkloryzm. Dlatego też pod koniec stulecia trudno mówić o autentycznym folkloryzmie, czyli zainteresowaniu rzeczywistą sztuką ludową. Raczej mamy do czynienia z zainteresowaniem podobnym do zainteresowania sztuką muzealną, a więc historyczną. W odróżnieniu od folkloryzmu pierwszej połowy XX w. będę tę tendencję nazywał neofolkloryzmem.

22. Zygmunt Krauze. *Folk Music*, s. 1

Przykład ten został z przyczyn technicznych umieszczony na dwóch stronach; z których druga w oryginale umieszczona jest pod pierwszą, gdyż stanowi jej kontynuację.[229]

Liberamente, cantabile

ob

♩=160

vn

♩=80

fl 1 2

♩=60

fsm

♩=176

vn 1 2

vc

♪=190

vn

♪=190

cl

♩=120

fl d 1 2

♩=80

fsm

♩=180

vn 1 2

vc

♩=84

ob 1 2

♩=152–160

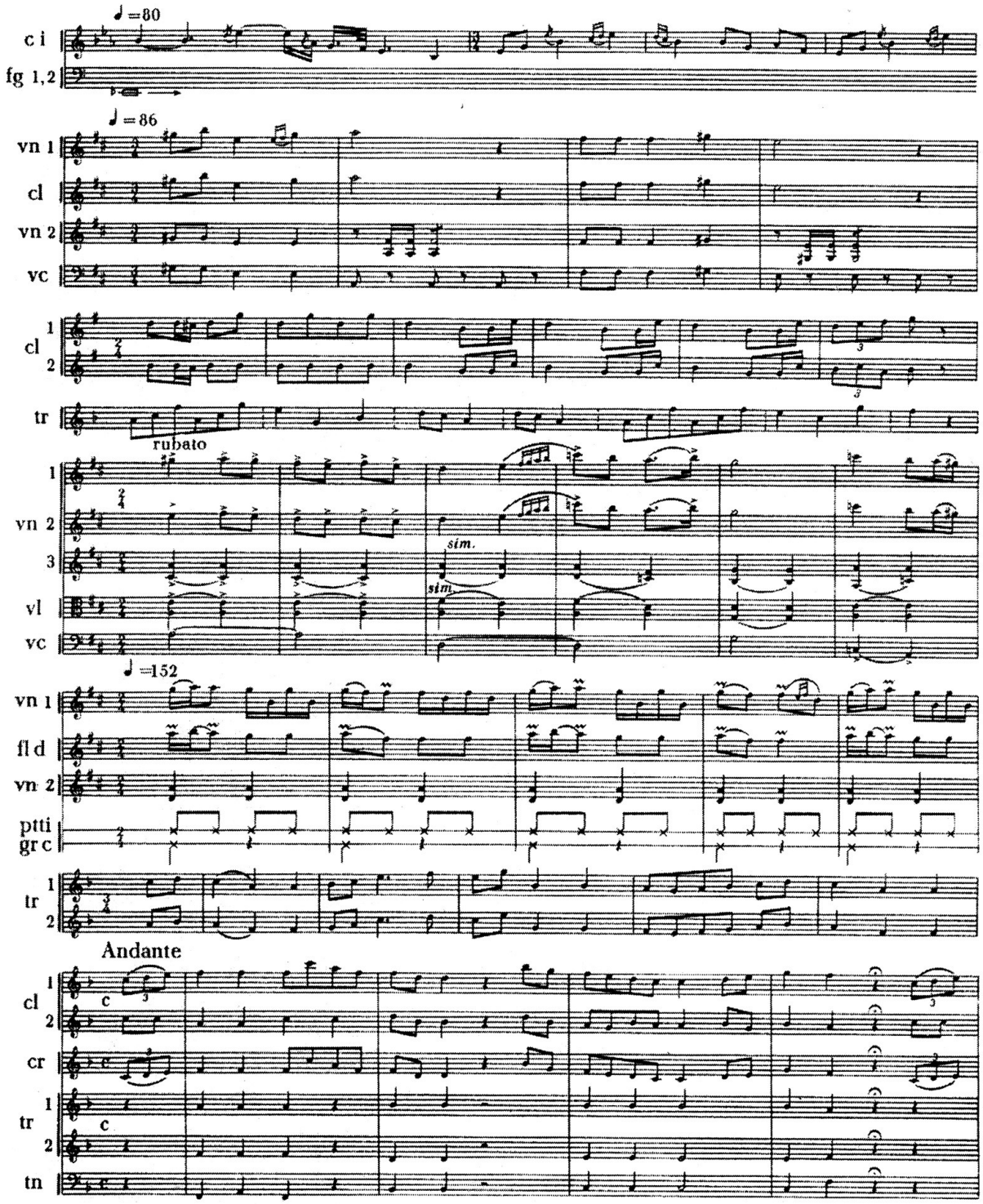
vn

vl

vc

♩=144–160

xlf



Pierwszymi utworami, w których ponownie po blisko dwudziestu latach abstynencji, pojawiły się m.in. polskie melodie ludowe, były: *Folk Music* na orkiestrę z 1972 roku oraz *Aus aller*

Welt stammende na smyczki z 1973 roku Zygmunta Krauzego. W *Folk Music* pojawiły się cytaty z folklorów Europy Środkowej i Wschodniej od Baszkirii i Litwy przez Polskę po Austrię i Słowenię, w *Aus aller Welt...* – melodie ludowe z Sandomierszczyzny. Choć oba utwory zasadniczo różnią się brzmieniem i obsadą, mają jednak cechę wspólną: jest nią postawa unistyczna. O *Folk Music* pisze kompozytor: *Wprawdzie utwór ten jest zbudowany z możliwie wiernych i nie zniekształconych zapisów muzyki ludowej, jednak nie treść i nie penetracja tej muzyki stanowi główny przedmiot zainteresowania kompozytora. Ludowy materiał został użyty do stworzenia jednolitej masy dźwiękowej, która zmienia się stale poprzez wprowadzanie nowych cytatów. W zamyśle kompozytora całość ma być formą bezkontrastową i możliwie jak najbardziej jednolitą.*[230] Podobny komentarz towarzyszy także i drugiemu utworowi. Lata siedemdziesiąte to apogeum unistycznej twórczości tego kompozytora, nic więc dziwnego, że ta właśnie idea artystyczna jest czynnikiem dominującym. Jednak nie sposób nie dostrzec, że materiałem dla obu kompozycji są gotowe, wymyślone już kiedyś indziej przez kogoś innego melodie. Tu – wykorzystane, jako elementy konstrukcji, materiał, w oderwaniu od swego pochodzenia i funkcji. To zasadnicza zmiana nie tylko w podejściu do folkloru, ale i do tworzywa, z którego można tworzyć muzykę. To nie „muzyka o muzyce", jak mówiono o neoklasycyzmie, lecz „muzyka z muzyki", gdzie oryginał i rezultat różnią się od siebie w sposób zasadniczy: i brzmieniowo, i estetycznie. To idea, którą przejmie potem postmodernizm. Formę tworzy kompozytor niemal w myśl unistycznej zasady jednolitości (por. rozdz. *Muzyka*

unistyczna s. 118-125). Ale – jak czytamy w komentarzu do partytury – *najważniejszym elementem interpretacji utworu jest zachowanie charakteru prymitywnej gry ludowej poszczególnych instrumentów*[231].

Orkiestra podzielona jest na 21 grup o różnej wielkości i obsadzie. Czas trwania i formę utworu kształtuje dyrygent, najistotniejszym czynnikiem jest dynamika, zrazu delikatnie pulsująca (w grupach), pod koniec zwiększająca się do *tutta forza*. *Folk Music* kończy się nieoczekiwanym cięciem (Przykład 22)[232].

Użycie folkloru w tym przykładzie i w podobnym ideowo *Aus aller Welt stammende* jest jeszcze zjawiskiem nie do końca pierwszoplanowym. Wpływa ono wprawdzie decydująco na aurę brzmieniową, ale ciągle ma znaczenie wtórne: dla zachowania identyczności pomysłu i formy można byłoby zapewne użyć innego materiału. Melodie ludowe są tu odindywidualizowane, a kompozytorowi nie zależy, aby słuchacz je identyfikował. Najważniejszy jest ogólny rodzaj ekspresji, klimat całości nie zaś *differentia specifica* konkretnego folkloru czy melodii.

Użycie przez Zygmunta Krauzego tego rodzaju materiału, nie słyszanego w muzyce polskiej od około 15 lat, miało charakter rewolucyjny. A to z dwóch powodów. Po pierwsze radykalnie odcięło użycie melodii ludowej jako legitymizacji „właściwej" postawy politycznej. Po drugie stosowało melodię ludową o tyle w odmienny sposób, że przestawała razić skojarzeniami narodowymi i ideologicznymi, a więc doprowadziło do powrotu normalności: melodia ludowa straciła znaczenie symbolu stempla *imprimatur* władzy ludowej. Nic więc dziwnego, że wkrótce potem

pojawiły inne utwory wykorzystujące ponownie melodie zaczerpnięte z folkloru.

W roku 1974 odbywa się na „Warszawskiej Jesieni” premiera poematu symfonicznego *Krzesany* Wojciecha Kilara. To jedna z sensacji festiwalu: utwór powracający do folkloru podhalańskiego, a więc nawiązujący do tradycji Szymanowskiego i Malawskiego, podkreślający jego właściwości meliczne i harmoniczne, a także cytujący *in crudo* nutę *Do zbójnickiego, do zwyrtu* i opracowujący kilka innych, m.in. jedną z *nut Sabałowych*, zaczerpniętych ze słynnego zbioru instrumentalnej muzyki Podhala Stanisława Mierczyńskiego[233]. *Krzesany* został przyjęty przez krytykę – niejednoznacznie i zrazu powściągliwie, natomiast przez publiczność – entuzjastycznie. Szybko też stał się sztandarowym utworem neofolkloryzmu Kilara.

Tak oto w przeciągu dwóch lat zaledwie społeczny odbiór i stosunek do folkloru odwrócił się całkowicie. Muzyka ludowa z atrybutu realizmu socjalistycznego przeobraziła się w symbol polskości i nowoczesności.

Na czym polega innowacyjność *Krzesanego* w stosunku do wykorzystujących folklor wcześniejszych o ćwierć wieku lat utworów kompozytorów polskich?

Otóż wówczas, w okresie realizmu socjalistycznego, powstało wiele utworów, w których melodie ludowe wkraczały do form muzycznych, jako ich istotne współczynniki (na przykład tematy), a więc zastępowały niejako odautorską inwencję melodyczną. Stopień czytelności dla słuchacza użytych melodii stanowił dość istotne zagadnienie. Jedni – jak Witold Lutosławski w *Małej suicie* czy *Melodiach ludowych* czy Bolesław Szabelski Szabelski

w *III Symfonii* – dbali o to, by pochodzenie melodii z folkloru ukryć, a przynajmniej go nie podkreślać. Inni, jak Jan Ekier w *Kolorowych melodiach*, Jan Maklakiewicz w *Suicie łowickiej* czy Tadeusz Szeligowski w *Weselu lubelskim* kładli nacisk na quasi-ludową ekspresję całości, w tym również na stronę melodyczną. Były też postawy pośrednie. Wszystkie one wynikały z uwarunkowanej historycznie ewolucji języka dźwiękowego w XX wieku, zapoczątkowanego wcześniej przez Bartóka czy Szymanowskiego. Jednak po II wojnie światowej we wszystkich krajach, które znalazły się pod ideologicznym wpływem sowieckiego komunizmu, propaganda akcentowała szczególnie zrozumiałość artystyczną, którą miała gwarantować prostota środków i łączność z tradycją narodową, utożsamianą przede wszystkim z folklorem. Tradycję muzyki artystycznej traktowała nader wybiórczo pod kątem przydatności w realizowaniu idei realizmu socjalistycznego i upowszechnianiu właściwych ideologicznie treści. Praktyka kompozytorska w różnym stopniu była podatna na te wpływy[234]. Jedno jest wszakże oczywiste: neoklasycyzm, który dominował w muzyce polskiej w połowie minionego stulecia, łączył melodie ludowe z językiem stosunkowo mało odległym od melodycznej, harmonicznej czy fakturowej tradycji, co też miało wpływ na jego recepcję. Był on jednocześnie na tyle uniwersalny, że pozwalał zarówno na tworzenie dzieł nowatorskich, jak i socrealistycznych. Jednak dla świadomości kompozytorskiej najistotniejsze było to, że pozwalał także uciec od ideologicznej infiltracji, której jednym z symboli stał się właśnie folkloryzm. Stąd też, gdy tylko, zwłaszcza po 1956 r., warunki na to pozwoliły, melodie ludowe znikły z pola widzenia

kompozytorów, tym bardziej, że pojawiły się pola inne, nowe i atrakcyjne. Powrót do inspiracji folklorem umożliwiło stopniowe wyczerpywanie się możliwości technik postdodekafonicznych i sonorystycznych, czego świadomość pojawiła się na początku lat siedemdziesiątych. Ponadto upływ czasu złagodził negatywny osąd muzyki minionego okresu. Pojawiły się też nowe pokolenia zarówno twórców, jak i odbiorców, dla których biało-czarny podział socrealistycznego świata był czymś odległym i niezbyt rzeczywistym: inspiracja czy cytowanie folkloru straciło walor argumentu w walce ideologicznej, a o estetyce normatywnej już dawno zapomniano. Zmianę sytuacji społecznej trzeba było tylko zauważyć.

Krzesany Wojciecha Kilara stanowi wszechstronną próbę syntezy środków na kilku płaszczyznach.

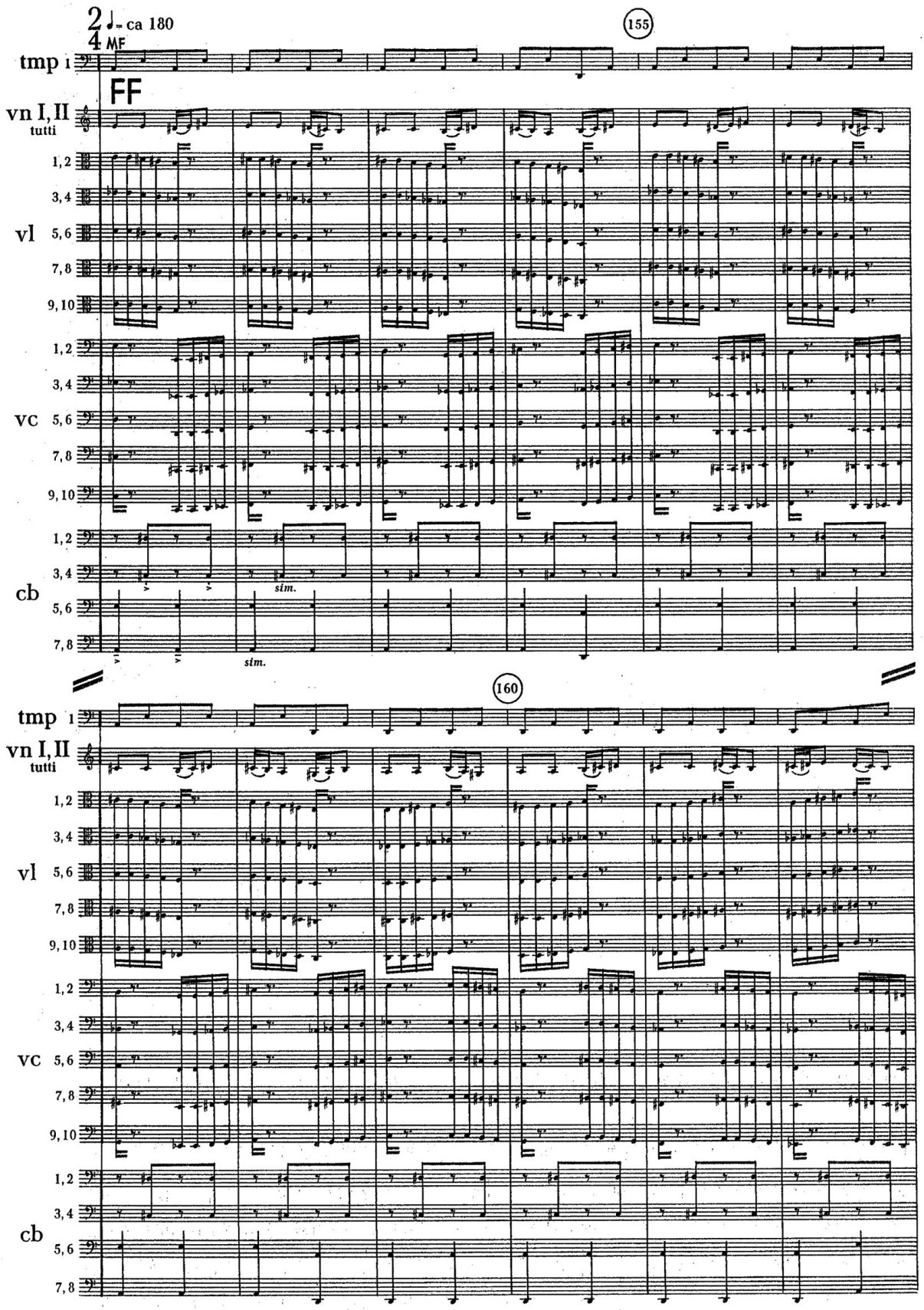
Po pierwsze nawiązuje do – od wielu lat nieużywanej i, wydawałoby się, zapomnianej formy – poematu symfonicznego. Nie oznacza to wszakże u Kilara formy hybrydowej łączącej formę allegra sonatowego z cyklem sonatowym, choć rozplanowanie napięciowe utworu mogłoby takie rozwiązanie sugerować, a ponadto technika przetworzeniowa stanowi istotną składową indywidualnego warsztatu kompozytorskiego.

Po drugie łączy elementy muzyki sonorystycznej z tradycyjną, modalną i tonalną. A więc klastery są tu zestawiane z akordami o budowie tercjowej czy sekundowej (wycinkami skali diatonicznej), bądź nakładane na tradycyjną melodykę (Przykład 23), przebiegi glissandowe towarzyszą tonalnym, tradycyjne linie melodyczne akompaniowane klasterami etc.. Epizody o ewolucyjnej budowie występują na przemiennie z odcinkami

o budowie okresowej, niemal ostentacyjnie podkreślanej przez kompozytora. Cytaty z oryginalnych melodii góralskich oraz charakterystyczne rytmy i motywy interwałowe identyfikujące skalę podhalańską przeplatają się z długo wybrzmiewającymi akordami, a repetowane frazy z ostinatami. Już tu Kilar zdradza tendencję do operowania na długich odcinkach tym samym materiałem, np. wygaszające taneczny epizod 40-taktowe unisono *cis* (t. 327–366) czy trwający przez 65 taktów tryton *d-gis* (t. 646–710) przed końcowym cytatem z *nuty Sabałowej*. Zabudowywanie większych przestrzeni materiałem o wysokim stopniu homogeniczności staje się cechą przekraczającą właściwości indywidualne dzieła, stając się nośnikiem stylu kompozytorskiego. Cechę tę odnajdziemy w większości późniejszych dzieł autora podhalańskiej „tetralogii": w *Krzesanym*, *Kościelcu 1909*, *Siwej mgle i Orawie*.

Po trzecie stosuje melodie ludowe nie tylko tematycznie, podobnie do Szymanowskiego, a więc w myśl tradycji dawnych opracowań folkloru, bądź motywicznie czyli przetworzeniowo podobnie do Bartóka czy Lutosławskiego. Ze struktury tych melodii wyciąga konsekwencje interwałowo-meliczne, rytmiczne i tonalne. Stwarza nową jakość brzmieniową poprzez stosowanie w różnych elementach muzyki wybranych właściwości folklory podhalańskiego. Cechy melodii nasycają fakturę. Nadaje to jednolitości dziełu łącząc różne stylistyczne detale w spójną całość.

23. Wojciech Kilar. *Krzesany*, t. 151-162


2/4 ♩= ca 180
MF
155
tmp 1
FF
vn I, II
tutti
vl
1, 2
3, 4
5, 6
7, 8
9, 10
vc
cb
sim.
160

To ostatnie znamię jest o tyle istotne, że rzutuje także na całość formy. Postulowana jeszcze przez Szymanowskiego synteza stylu indywidualnego i ludowego zostaje tu osiągnięta. Czy jednak styl ludowy dominuje nad indywidualnym, jak u Szymanowskiego właśnie, czy też odwrotnie, jak było np. u Lutosławskiego czy Szabelskiego? Wydaje się, że Kilarowi udało się jeszcze coś innego. O ile Szymanowski dbał o to, aby skojarzenia słuchowe z folklorem góralskim (*Harnasie*, *Stabat Mater*) czy kurpiowskim (*Pieśni kurpiowskie*) w jego muzyce były dla odbiorcy oczywiste, o tyle Lutosławski, przeciwnie, starał się ukryć ludowy charakter w konstrukcjach, które wprawdzie wypływały ze struktury używanego materiału, ale zewnętrznie nie miały się ujawniać (*Melodie ludowe*, *Koncert na orkiestrę*). Kilar poszedł jeszcze inną drogą. Nie ukrywa cytatów i opracowań melodii, ale w strukturowaniu materiału postępuje analoggicznie do Lutosławskiego, to jest przenosi cechy wewnętrzne różnych elementów podhalańskiej muzyki ludowej (skal, rytmów, motywów, manier wykonawczych etc.) do wnętrza swego utworu, nasyca nimi melikę, kontrapunkty czy kontramelodie, harmonikę i fakturę. Można więc orzec, że synteza muzyki ludowej z techniką jej opracowania i sonoryzmem stała się tu faktem.

Krauze i Kilar zdemitologizowali folklor, czyniąc z niego równoprawne wobec wszelkich innych źródło kompozytorskich inspiracji i fascynacji. Ale nie znaleźli zbyt wielu kontynuatorów. Być może dlatego, że dokonania Krauzego miały charakter zbyt hermetyczny, bo o awangardowym wydźwięku, a Kilara – zbyt się spopularyzowały: podążanie podobną drogą łatwo mogłoby zostać odebrane jako naśladownictwo, wtórność. Po podhalańskiej

„tetralogii” tego autora, trudno sobie wyobrazić podążanie podobną drogą artystyczną, choćby nawet ścieżkami w innym geograficznie regionie.

W 1978 r. powstał jednak kwartet smyczkowy *Góroliki* Norberta Mateusza Kuźnika. Odwaga kompozytora do sięgnięcia po tak doskonale znany, popularny materiał ludowy znacznie przewyższyła wartość samego pomysłu, eksploatującego jedynie maniery wykonawcze i tonalne, dość zewnętrzne aspekty ludowego oryginału.

Pod koniec stulecia ponownie po folklor góralski (tym razem nie Podhale, lecz nieodległy Spisz) sięgnął Sławomir Czarnecki w *Hombark-Concerto* (1995), koncercie na skrzypce i orkiestrę smyczkową oraz w „charakterystycznym poemacie choreograficznym” *Wałaski* (1997). *Hombark-Concerto* odwołuje się do znanych wzorców. W pierwszej części utworu, *Moderato grazioso*, przywołuje Czarnecki *Zimę* Antonia Vivaldiego z cyklu *Pór roku*: charakterystyczne mordenty w solowej partii skrzypcowej na akompaniamentu z oddzielanymi akordami. Wplata je kompozytor w ewidentnie ludową melodykę. Cytaty ludowe ciągle mieszają się z reminiscencjami barokowymi, dochodzi do tego walcowy rytm, co sprawia wrażenie chęci zapewnienia odbiorcy, że autor posługuje się znanymi środkami i nie ma ryzyka konfliktu poznawczego. Środkowe *Largetto con anima* cytuje niemal motyw czołowy pierwszej części *VI Symfonii h-moll* op. 74 Piotra Czajkowskiego, tyle, że przeniesiony z tonacji e-moll do g-moll i z niskiego w oryginale (fagot) do wysokiego rejestru solowych skrzypiec. Akompaniament w orkiestrze operuje często nietonalnymi, lecz diatonicznymi akordami

(pochodna skali modalnej). Tempo staje się czynnikiem formotwórczym finału (*Allegro molto con fuoco*), melodie ludowe są wszechobecne, narracja wartka, ale nie wykraczająca poza pomysły Kilara czy Stachowskiego (*Divertimento*) sprzed lat.

Poemat *Wałaski,* to rodzaj suity, której tytułowa „charakterystyczność" wyraża się w zręcznej prezentacji opracowań melodii ludowych. Utwór przedstawia się jednocześnie jako ideowa fotografia *Orawy* Wojciecha Kilara: analogie warsztatowe są liczne – z końcowym okrzykiem („Hej!") włącznie.

Rzadsze zastosowanie znalazł folklor podhalański w muzyce chóralnej, którą w ostatniej ćwierci XX wieku zdominowały wątki liturgiczne i religijne. W fantazji na temat góralskiej kolędy *Oj, maluśki, maluśki* (1993) Krzysztof Baculewski nie tylko cytuje oryginalną melodię (wraz z tekstem), lecz ponadto pomiędzy strofami, z których każda opracowana jest w innej nieco obsadzie i szacie harmonicznej, wprowadza krótkie intermedia własne – frazy imitujące folklor, lecz nie zawierające cytatów. W tradycji muzycznej Podhala nie ma tak rozumianej wielogłosowej muzyki chóralnej. Interesującym może być więc fakt włączenia w tym – chóralnym właśnie utworze – pewnych elementów, zaczerpniętych z muzyki instrumentalnej. Stąd pochodzą znaczne komplikacje faktury, zmienność obsad, w zasadzie diatoniczna harmonika, ale sporo dysonansowych paralelizmów. Wiele efektów fakturalnych pochodzi ponadto z inspiracji dawniejszą twórczością wokalną Stanisława Wiechowicza.

Ozwodne i krzesane (2000) tego samego autora w inny sposób operują odwołaniami do Podhala. To rodzaj „scenki rodzajowej", suity złożonej z różnych tekstów i melodii góralskich. Sposób ich

opracowania jest analogiczny, ale tematyka bardziej zróżnicowana, a forma bardziej zawiła. Ponadto w znacznie większym stopniu wprowadził kompozytor modyfikacje melodii na wzór manier wykonawczych regionu, wykorzystując heterofonię, wariantowość, ozdobniki i upodobanie do wysokich rejestrów, szczególnie w głosach męskich. Materia dźwiękowa odnosi się do tytułowych tańców (które przecież w folklorze regionu nie miały opracowań chóralnych). Zwroty melodyczne, charakter linii wokalnych oraz cytaty z różnych melodii oryginalnych, a przede wszystkim tekstów góralskich podkreślają charakterystyczne cechy pierwowzorów, a zwłaszcza – w centralnej części utworu – żywiołową narrację i tempo.

Te same, najbardziej oryginalne dla muzyki ludowej Podhala cechy, inspirowały, jak widać, wielu kompozytorów.

Większość jednak prób powrotu do folkloru nie wykracza poza znane z historii sposoby jego zastosowania[235] i nie ingerują one w jego istotę tak głęboko, jak to się w *Krzesanym* udało Wojciechowi Kilarowi.

Rok 1976 jest dla twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego znaczący. Nie tylko dlatego, że wówczas powstało jedno z jego najsłynniejszych i najbardziej kontrowersyjnych dzieł, *III Symfonia Pieśni żałosnych*, ale od tego czasu datuje się w jego twórczości nurt wykorzystujący polskie melodie ludowe. Jest rzeczą interesującą, że do użycia tego materiału – m.in. w formie cytatów, ale nie tylko – doszedł kompozytor od posługiwania się w swej wcześniejszej twórczości cytatami z innej muzyki, często z dawnej muzyki polskiej. Po raz pierwszy – w już 1961 roku – w *Chorale w formie kanonu* pojawia się *cantus firmus*

z renesansowej pieśni *Już się zmierzcha* Wacława z Szamotuł; dwa lata później, w ostatnim z *Trzech utworów w dawnym stylu* na orkiestrę smyczkową – wykorzystał Górecki XVI-wieczną *Pieśń o weselu Króla Zygmunta Wtórego*, zaś w *Muzyce staropolskiej* powrócił do *cantus firmus* z pieśni Wacława z Szamotuł[236] oraz zacytował XIV-wieczne polskie organum *Benedicamus Domino* (z antyfonarza Klarysek ze Starego Sącza). Wreszcie w drugiej części *II Symfonii „Kopernikowskiej"* pojawi się czytelny cytat – transkrypcja XV-wiecznej pieśni *Laude digna prole* (z antyfonarza Bożogrobców w Miechowie). Żadne z użytych melodii nie są, rzecz jasna, melodiami ludowymi, ale podobnie stanowią inspirujący materiał zewnętrzny, nie-autorski. W ten sposób – przed powstaniem *III Symfonii* tworzy Górecki technikę adaptacji cytatu, jednoczenia jego właściwości melorytmicznych i struktury interwałowo-tonalnej i inkorporowania go do muzyki własnej, odległej językowo od cytatu o kilka stuleci i stopni komplikacji. *III Symfonia* posługuje się podobnymi metodami. W pierwszej części dzieła mamy do czynienia z syntetycznym opracowaniem dwóch pieśni: wielkopostnej *Oto Jezus umiera* oraz ludowej, kurpiowskiej *Niechaj bendzie pochwalony*. Ta synteza daje w efekcie 25-taktowy temat monstrualnego kanonu. Góreckiego tym razem bardziej interesuje melika i tonalność, aniżeli sfera motywiczno-rytmiczna, dlatego zapewne ważniejsza jest dlań pieśń kurpiowska, której fragment wręcz cytuje, aniżeli kościelna, którą poddaje dość dalekim przeróbkom, pozostawiając jednakże początkowy jej szkielet tonalny. Część ostatnia symfonii to również opracowanie melodii ludowej. Jest to pieśń z Opolszczyzny *Kajze mi się podzioł mój synocek miły.* Co ciekawe,

melodia jest prawdopodobnie XIX-wieczna, natomiast teksty późniejsze – z czasów Powstań Śląskich. Kompozytor tylko w pierwszej strofie podaje oryginalną postać melodii. W kolejnych – jest ona poddawana mutacjom, w których zmienia się metrum, ale analogiczne wartości rytmiczne pozostają, transponowane są fragmenty linii, ale zachowuje się jej rysunek, powtarzają się wybrane motywy, ale pozostają charakterystyczne dla melodii zwroty rytmiczne. Cały czas jednak zachowany jest charakter melodii, płaszczyznowość tonalna i spokojna w ekspresji narracja. Niezorientowany słuchacz może mieć wrażenie, że w linia melodyczna cały czas operuje ludowym oryginałem. Pozostaje natomiast często archaiczna faktura pieśniowa, w której warstwy głosu solowego i orkiestrowego akompaniamentu operują odmiennym materiałem.

Jakie są różnice w zastosowaniu folkloru u Krauzego, Góreckiego i Kilara? Krauze melodie ludowe niemal wyłącznie cytuje, nie poddając ich żadnej (lub niemal żadnej) obróbce kompozytorskiej. Górecki oprócz tego poddaje je wariacyjnym przeróbkom, głównie melodycznym, lecz umieszcza je w niezależnym od folkloru środowisku harmoniczno-melodycznym. Kilar natomiast, prócz cytowania i opracowywania wariacyjnego, przenosi właściwości melodii ludowych na wszystkie warstwy kompozycji, tworząc w ten nową fakturę – konglomerat folkloru.

4. W stronę pandiatonizmu

Interesującym aspektem jest w muzyce polskiej ostatniego ćwierćwiecza XX wieku pojawienie się utworów rezygnujących – niekiedy nawet demonstracyjnie – ze stosowania skali chromatycznej (czy to w liniach melodycznych czy to w pionach akordowych) tak, że w odniesieniu do niektórych utworów można mówić o zjawisku diatoniczności całkowitej, czyli pandiatoniczności. Jest to zapewne reakcja kompozytorów na sonorystyczne komplikacje meliki i harmoniki – wszelkich struktur wysokościowych. Zjawisku temu często towarzyszy odejście od skomplikowanych faktur, brzmień i form i zwrócenie się ku tradycyjnym. Nie oznacza to całkowitej deprecjacji środków sonorystycznych, bowiem występują one niekiedy równolegle w tym samym utworze (np. w *Uru Anna* Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil), natomiast świadczy o utracie przez nie hegemonii i pojawieniu się tendencji syntetycznych. Nie są one zresztą niczym nowym w muzyce polskiej, ponieważ dały się zauważyć niemal jednocześnie z powstającymi kompozycjami awangardowymi lat 60. XX w. Po raz pierwszy dały się one zauważyć w *Stabat Mater* Krzysztofa Pendereckiego (1963 r.).

Pierwszym utworem, w którym można dostrzec opisywane zjawisko – była pierwsza część *III Symfonii „w formie concerto grosso”* Kazimierza Sikorskiego z 1953 roku. Jednak tamto dzieło miało zawarte już w tytule założenie archaizujące, nie mogło więc diatoniczności stosować inaczej, niż tradycyjnie: kołysząca (quasi-chorałowa melodyka i modalna harmonika). Ponadto nie akurat diatonika była jego cechą najistotniejszą, lecz forma, co podkreślał już sam tytuł. Ponadto język dźwiękowy wywodził się z neoklasycyzmu, który wykorzystywał różne techniki i zjawiska,

toteż i zastosowanie diatoniczności nie było niczym szczególnym. Neoklasycyzm nie wygasł pod koniec lat 50., trwał dużo dłużej: bodaj ostatnim dziełem tego nurtu był *Koncert fortepianowy* Stefana Kisielewskiego, skomponowany w 1991 roku.

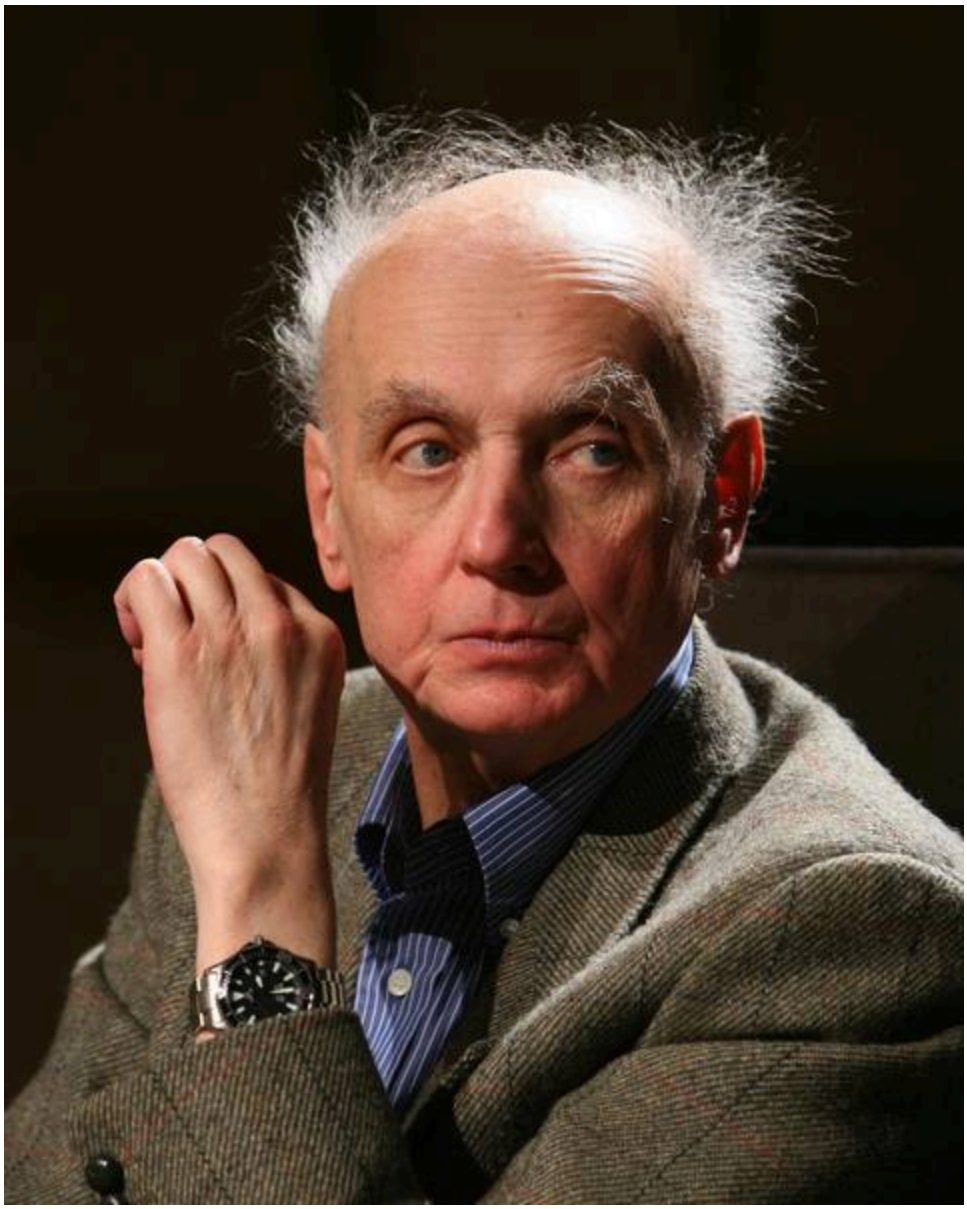
Zjawisko diatoniczności w ogóle niekoniecznie leżało w polu zainteresowań nurtu sonorystycznego. Mogło się ono uzewnętrzniać jedynie poprzez melodykę lub harmonikę, te zaś estetyka tego nurtu generalnie traktowała jako przebrzmiałe. Dopiero poczucie wyczerpywania się możliwości sonoryzm ukierunkowało myślenie kompozytorskie ponownie w stronę tych nieużywanych od czasów serializmu elementów muzyki.

Diatoniczność unistycznego w koncepcji utworu *Aus aller Welt stammende* Zygmunta Krauzego jest poniekąd skutkiem ubocznym użycia jako materiału sandomierskich pieśni ludowych, których melodyka operuje taką właśnie substancją. Fakt nakładania się tych melodii wedle heterofonicznej zasady w niczym nie zakłóca ani sfery tonalnej, ani melodycznej. Zmianie ulega jedynie funkcja harmoniki, w oryginale nieobecnej, lecz w doświadczeniach percepcyjnych domyślnej, w utworze Krauzego zaskakującej brakiem konsonansowości (choć także i brakiem radykalnej, ostrej dysonansowości) i tradycyjnej akordyki.

Inaczej przedstawia się diatoniczność w *Folk Music* tego samego autora. Tu każda z melodii wprawdzie istotnie jest diatoniczna (modalna bądź tonalna), jednak fakt zastosowania różnych tonacji tę diatoniczność zaciera, tworząc obraz z pozoru chaotyczny. Doświadczenie słuchowe i intencja interpretacyjna kompozytora pozwalają wychwytywać różne epizody melodyczne,

ale ich diatoniczność nie odgrywa większej roli, gdyż stanowią one jedynie chwilowo wybijające się ponad magmę dźwiękową epizody.

W góralskiej „tetralogii” Wojciecha Kilara mamy do czynienia z jeszcze innym rozwiązaniem. Diatoniczność dotyczy jedynie niektórych elementów kompozycji. Najłatwiej zauważalna jest melodyka, zwłaszcza, gdy mamy do czynienia z cytatami. Niekiedy jednak skala diatoniczna (lub jej wycinek) stosowana jest wertykalnie. Wówczas trudniejsza jest do spostrzeżenia, zwłaszcza, że występuje często przemiennie z klasterami lub akordami o innej proweniencji i budowie.



Wojciech Kilar, fot. Cezary Piwowarski

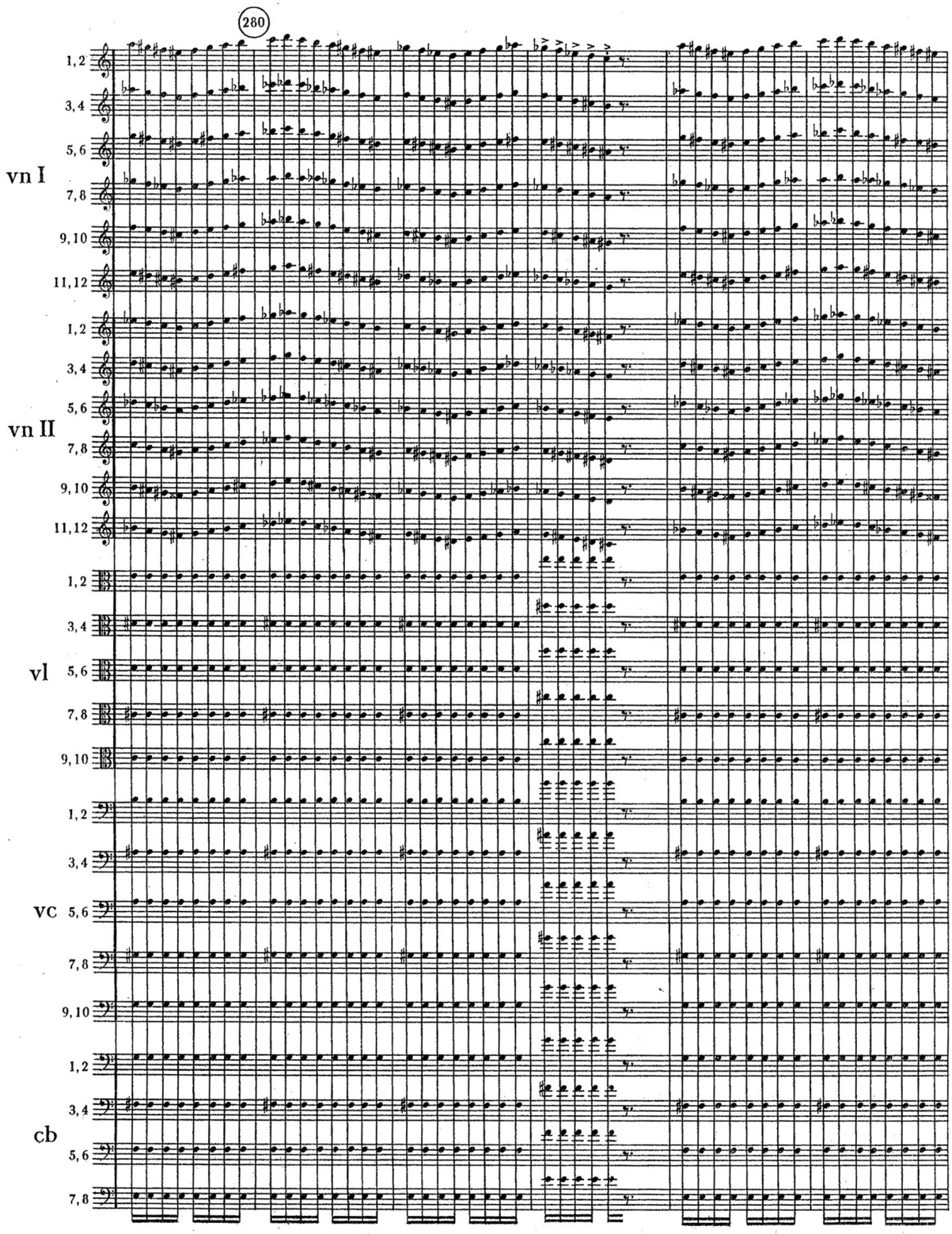
Jednym z charakterystycznych przykładów zastosowania przebiegów diatonicznych może być poniższy fragment *Krzesanego* (Przykład 24). Mamy tu do czynienia z melodią z akompaniamentem. Akompaniament stanowi wielokrotnie repetowany przez altówki, wiolonczele i kontrabasy klaster półtonowy o pojemności od e^0 do e^1 (w zakończeniu frazy

przeniesiony o oktawę wyżej). Melodię – czy też quasi-melodię – tworzy 12 diatonicznych linii prowadzonych równolegle przez skrzypce, przy czym linie te wertykalnie wypełniają klaster o pojemności septymy wielkiej. Paralelizm ruchu sprawia, że wrażenie diatoniczności jest czytelne, mimo nieczytelności struktury harmonicznej. Diatoniczność ta jest dosyć aluzyj

na także i przez to, że linie te *de facto* operują messiaenowskim, chciałoby się rzec, modelem melicznym 1+2 (licząc w półtonach). Jednak dominuje nie skojarzenie z tym właśnie, drugim *mode à transpositions limitées*, lecz rysunek: nie tylko pojedynczego głosu (a więc melodii), lecz wszystkich głosów, a więc całej ich wiązki. Charakterystycznym jest to, że ów ruch rozpoczyna się od dźwięku mediantowego frazy, by po mordentowym ozdobniku (dolnym) wokół dolnego *finalis* w chwilę później osiągnąć *finalis* górne, również podkreślone mordentem (górnym) i odległe od dolnego o tryton. Wielokrotność powtarzania tego i podobnego modelu, przy założeniu ciągłego podkreślania tych samych *finales* (za każdym razem są to dźwięki *fis* i *c* w różnych oktawach), daje w efekcie wrażenie stabilizacji melodycznej o bliżej nieokreślonym poczuciu „uogólnionej" diatoniczności właśnie. Diatoniczność ta osiągnięta jest głównie dzięki melicznemu wykorzystaniu interwałów wyłącznie sekundy małej i wielkiej na przemian. Tak rozumiana diatoniczność ciągle jeszcze wiąże się bezpośrednio z doświadczeniem sonoryzmu, ponieważ metoda jej użycia nie różni się wiele od stosowania wertykalnie czy horyzontalnie innych skal. Ponadto diatoniczność jest tu jednym z elementów techniki linearnej, przeważa jednak myślenie w kategoriach pasm

brzmieniowych (stąd: klastery i paralelne przesuwanie wiązek głosów).

24. Wojciech Kilar. *Krzesany*, t. 279-284


280
vn I
1, 2
3, 4
5, 6
7, 8
9, 10
11, 12
vn II
1, 2
3, 4
5, 6
7, 8
9, 10
11, 12
vl
1, 2
3, 4
5, 6
7, 8
9, 10
vc
1, 2
3, 4
5, 6
7, 8
9, 10
cb
1, 2
3, 4
5, 6
7, 8

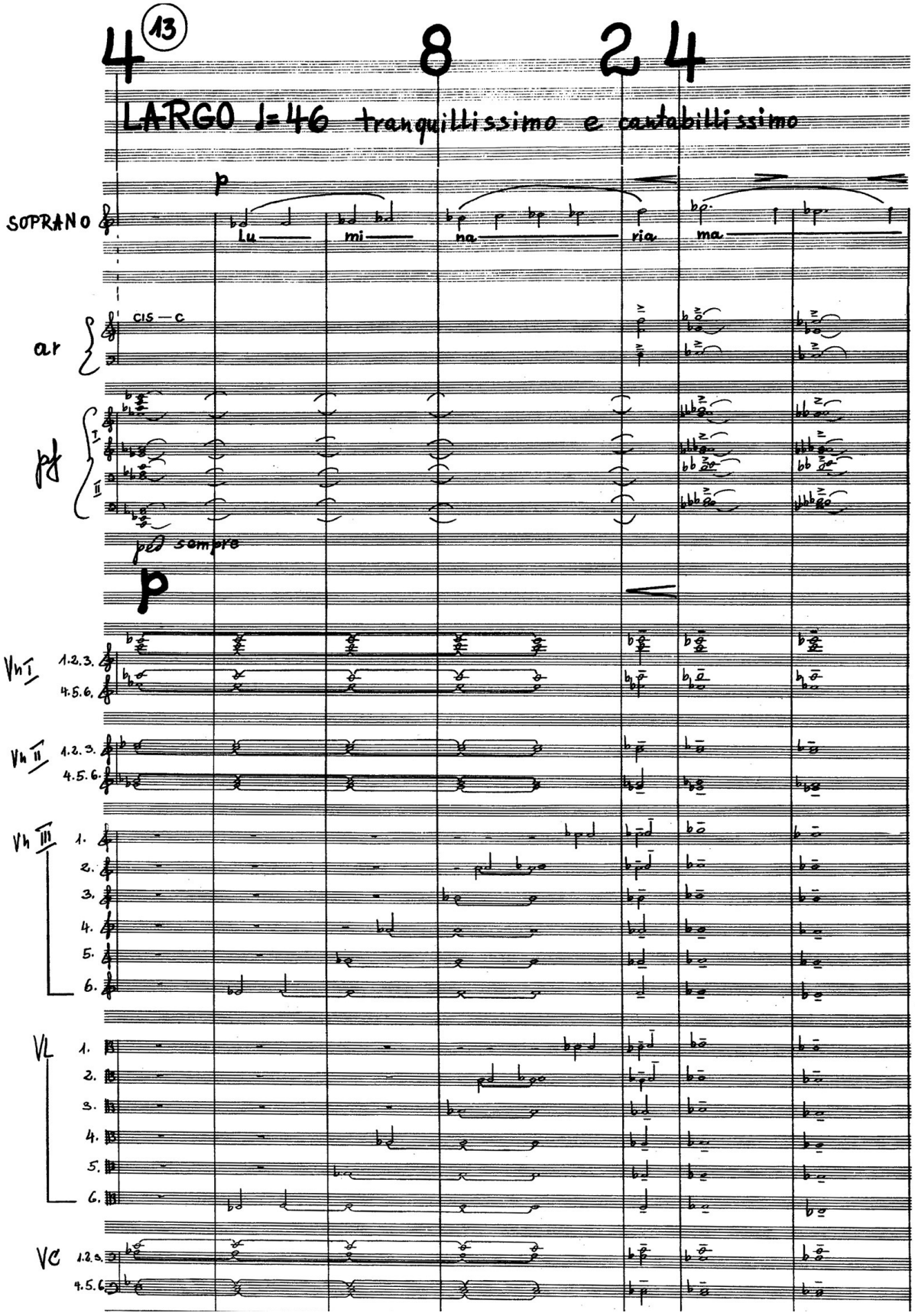
Bardziej zachowawczą metodę wykorzystania diatoniki znajdujemy w *II Symfonii „Kopernikowskiej”* Henryka Mikołaja Góreckiego. Po nagromadzeniu akordów całotonowych w pierwszym ogniwie, druga część przeciwstawia diatoniczne linie melodyczne głosów solowych i pentatonikę w akordach orkiestry na zmianę z trójdźwiękiem As-dur (w mało typowej postaci, bo z dwiema tercjami w skrajnych głosach), niekiedy dobarwianym noną. Cytowany przykład wskazuje ponadto na efekt „pedału” fortepianowego, tj. zatrzymywanie dźwięków intonowanych przez sopran w grupie altówek i III skrzypiec: stanowi to kolorystyczne dobarwienie linii solistki. Diatonika wypełnia bez reszty II część *Symfonii* (Przykład 25). Tę samą technikę zastosował Górecki także w środkowej części *III Symfonii „Pieśni żałosnych”*.

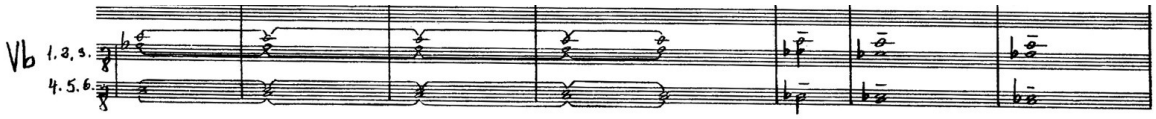
Zwróćmy jednak uwagę na wspomniany efekt „pedału” fortepianowego. Jest to bowiem technika operowania zmienną szerokością pola harmonicznego[237]. Można ją wywieść z sonoryzmu i sposobów operowania klasterami: nawarstwianie klasteru nie jest niczym innym, jak wypełnianiem chromatycznego pola harmonicznego, różnica polega jedynie na gęstości wypełnienia.

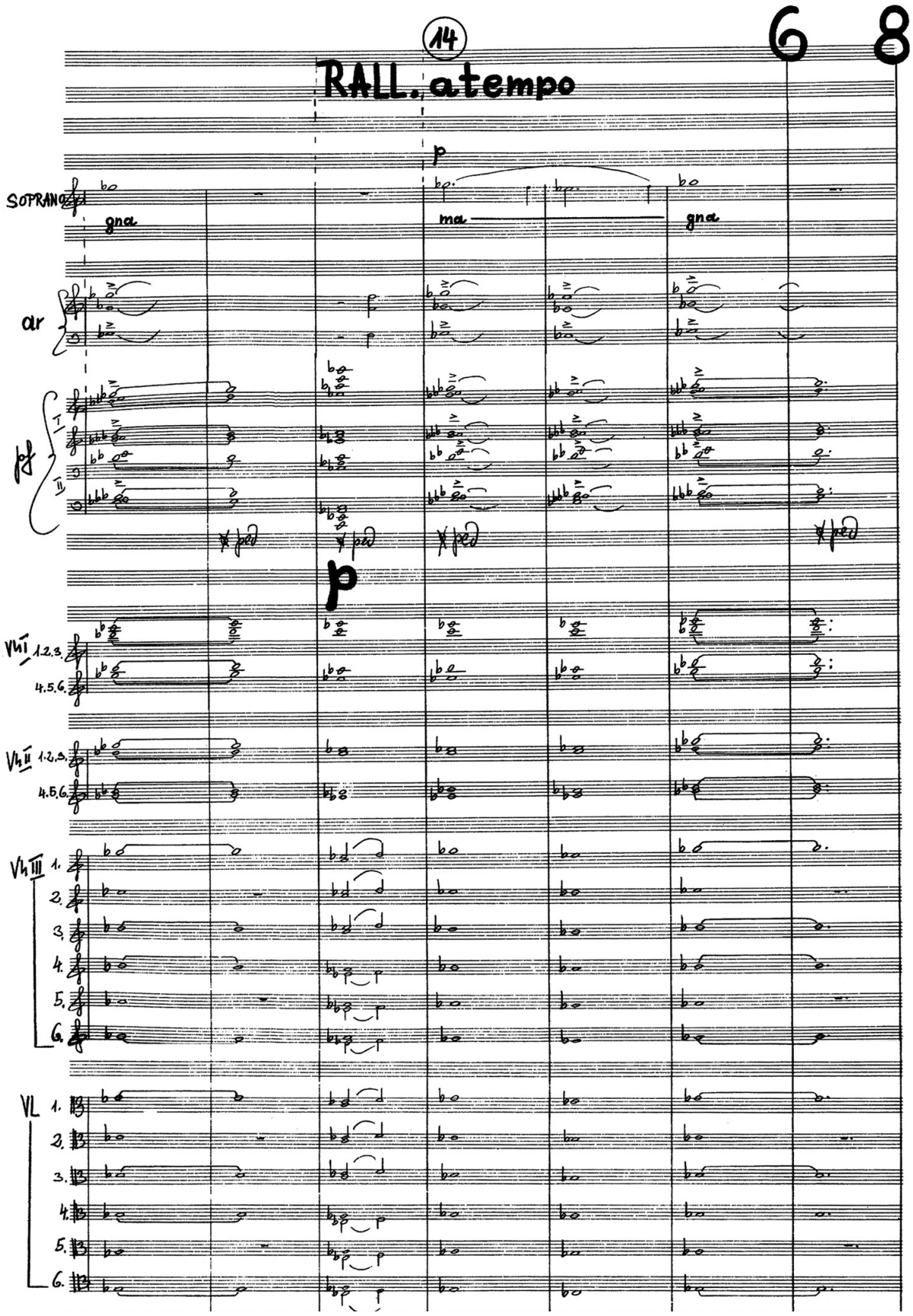
Diatoniczne pola harmoniczne różnej rozpiętości i gęstości mamy już w *Dwóch pieśniach sakralnych*, ale także i w *II Symfonii „Kopernikowskiej”*, *Euntes ibant et flebant* i *III Symfonii* Najbardziej czystą ich postać znajdujemy w *II Symfonii*. Pierwsza część rozpościera się głównie na dwóch naprzemiennie stosowanych akordach całotonowych, zinstrumentowanych tak, że pomiędzy E_1 a e^3 w pierwszym z nich oraz pomiędzy F_1 a dis^3

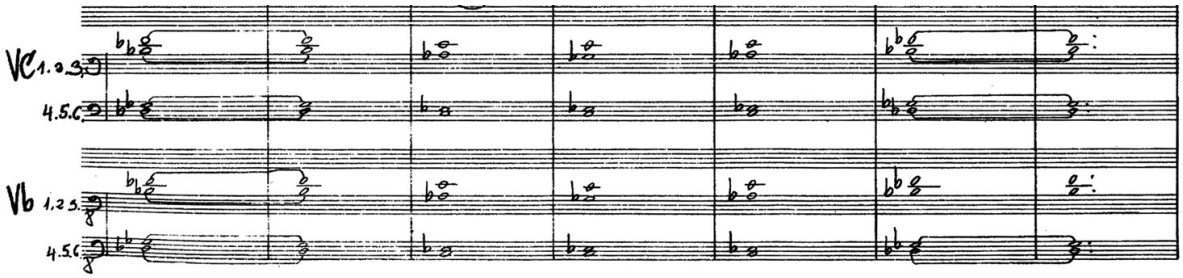
w drugim nie brakuje żadnego składnika; akord wypełnia więc całe pasmo. Skrajne linie melodyczne najniższych i najwyższych instrumentów prowadzone są w ruchu przeciwnym, stąd różnica w rozpiętości obu tych akordów. Druga część od razu na początku eksponuje akord pentatoniczny wykorzystujący jedynie „czarne" klawisze oktawy wielkiej i małej, później – wszystkie oktawy od wielkiej do trzykreślnej. Również i w tym polu nie brak ani jednego składnika. W tej samej części w numerze 8 i 13 partytury stosuje kompozytor stopniowe wypełnianie diatonicznego pola harmonicznego (według dźwięków skali doryckiej es) od es^0 do ges^2. We wszystkich opisanych tu przykładach instrumentacja polega na tak gęstym dwojeniu składników, by nie opuścić żadnego miejsca, w którym mógłby się on pojawić, co w konsekwencji zaciera indywidualne charakterystyki barwy brzmienia użytych grup instrumentalnych, eksponuje natomiast masę dźwiękową. Ten ostatni aspekt zyskał szczególne znaczenie w I części *Symfonii „Kopernikowskiej"*.

25. Henryk Mikołaj Górecki – *II Symfonia „Kopernikowska"*, s. 72-73


13
LARGO ♩= 46 tranquillissimo e cantabillissimo
SOPRANO
Lu mi na ria ma
cis — c
ar
pf
ped sempre
p
Vn I 1.2.3. 4.5.6.
Vn II 1.2.3. 4.5.6.
Vn III 1. 2. 3. 4. 5. 6.
VL 1. 2. 3. 4. 5. 6.
VC 1.2.3. 4.5.6.


Vb
1. 2. 3.
4. 5. 6.


14
RALL. a tempo
6 8
p
SOPRANO
gna
ma
gna
ar
pf
I
II
ped
p
Vh I 1.2.3.
4.5.6.
Vh II 1.2.3.
4.5.6.
Vh III 1.
2.
3.
4.
5.
6.
VL 1.
2.
3.
4.
5.
6.



Częste stosowanie przez Góreckiego akordów o niewielkiej ilości składników w oktawie i ich zwielokrotniania niekiedy w całym dostępnym aparatowi wykonawczemu paśmie brzmieniowym, dało w efekcie specyficzną technikę instrumentacyjną. I to ona stała się ważną cechą charakterystyczną warsztatu kompozytorskiego autora *Scontri*.

Druga połowa lat siedemdziesiątych przyniosła wejście powojennych pokoleń kompozytorów, które zaczęły wprowadzać do sonoryzm elementy historyczne, co też w połączeniu z odchodzeniem od hegemonii kolorystyki w sonoryzmie i stopniowym porzucaniem tego nurtu przez przedstawicieli dawniejszej awangardy (Penderecki, Górecki, Kilar) dało w efekcie ponowne zrównoważenie walorów wszystkich elementów muzyki. Stąd więc uważne stosowanie melodyki i harmoniki, w których diatonika zaczęła się pojawiać coraz częściej.

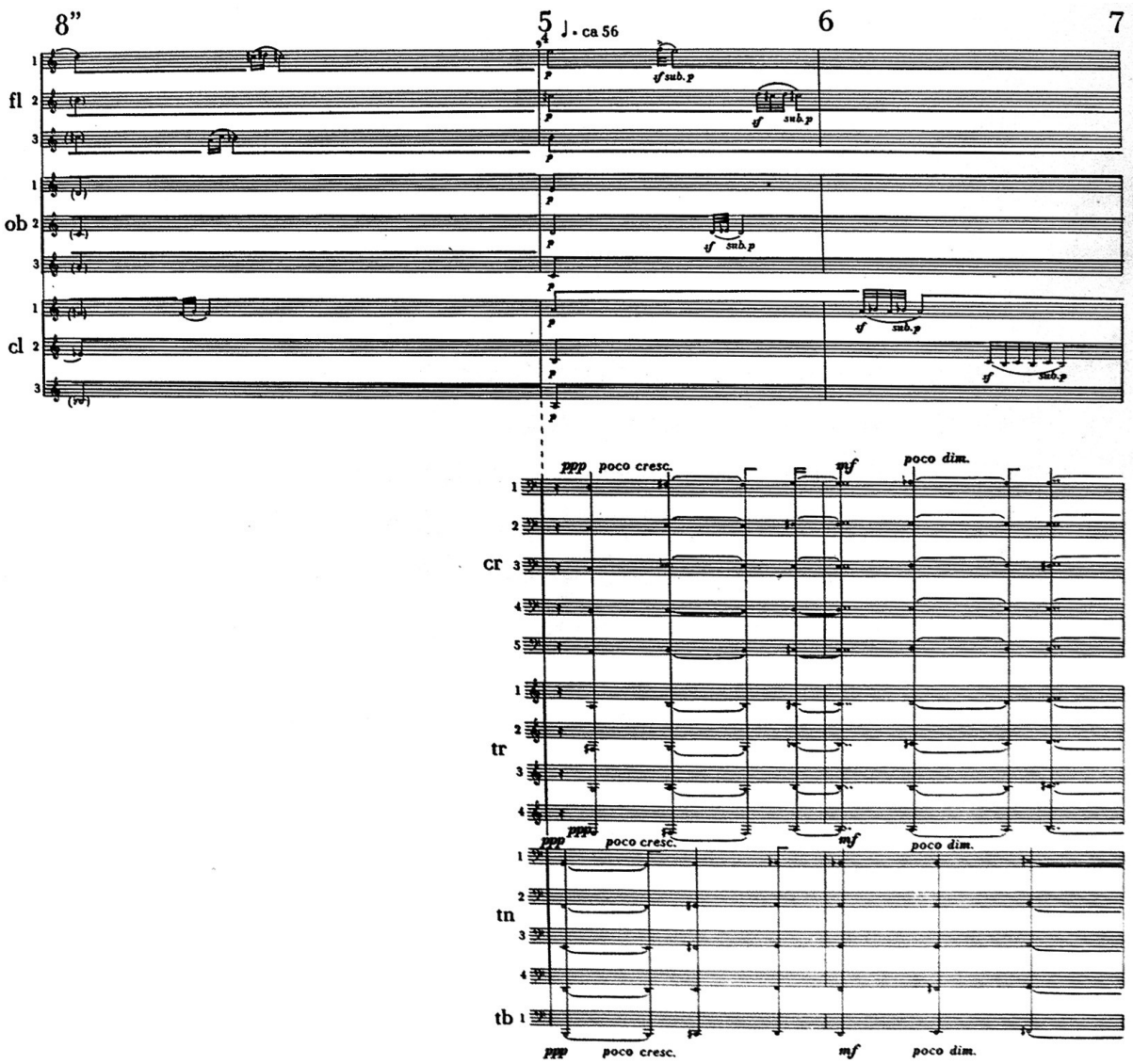
W *I Symfonii* (1975) Aleksandra Lasonia (ur. 1951) można dostrzec kilka przejawów tego zjawiska. W pierwszej części utworu w t. 4-5 na s. 15 partytury w instrumentach dętych blaszanych pojawia się 5 nierówno wprowadzanych akordów. Wypełnia je wertykalnie użyta skala majorowa z drobnymi elizjami i disalteracjami niektórych stopni; ostatni (piąty) z nich pokazuje tę skalę w czystej postaci (od *Fis* do e^1) – (Przykład 26).

W II części podobnego rodzaju epizodów można znaleźć więcej, choć cały czas Lasoń miesza diatonikę z chromatyką. Jednak quasi refrenem w tej części jest epizod o wyraźnie majorowym zabarwieniu (H-dur i C-dur) polegający na repetowaniu wycinków skali operujących 1,2 3 i 5 stopniem (w tej kolejności).

Eugeniusza Knapika (ur. 1951) *Le Chant* (1976 r.) – to pożegnanie kompozytora z awangardowymi technikami i sonoryzmem: bodaj po raz ostatni w tej właśnie partyturze pojawił się u niego zapis aleatoryczny oraz efekty artykulacyjne w rodzaju gry za podstawkiem. Tytułowy „śpiew" to pojawiająca się na końcu utworu kantylena solowego sopranu, poruszającego się wprawdzie głównie po skali chromatycznej, ale interesujące jest w tym kontekście operowanie interwałami. Pierwotnie są to wyłącznie sekundy małe, potem pojawiają się pojedynczo interwały coraz większe, ale po osiągnięciu seksty małej fraza opada chromatycznie (półtonami). Przeważa tu wprawdzie myślenie w kategoriach dwunastodźwiękowych, ale zaczyna się pojawiać diatonika. Melodyce zostaje przywrócona rola równoprawnego elementu muzyki, stąd, zapewne, tytuł utworu. Jedna z kulminacji utworu (nr 13) w partii instrumentów dętych drewnianych, harfy i klawesynu wypełniona jest wyłącznie różnego rodzaju wstępującymi gamami opartymi na 7- i 8-stopniowych skalach mieszających interwały sekund małych i wielkich (jedynie w partii harfy występuje sekunda zwiększona). Wypełniają one wprawdzie cały materiał chromatyczny, ale diatonika w układach linearnych niewątpliwie zwraca uwagę swoją odmiennością brzmieniową. Diatoniczne układy wertykalne w *Le Chant* pojawiają się kilkakrotnie. Utwór rozpoczyna –

w instrumentach dętych blaszanych – akord złożony z dwóch odległych o tryton nałożonych na siebie tetrachordów zbudowanych z sekund (221). Zakończenie utworu, *Tranquillissimo e quasi limpido*, wypełnia akord wykorzystujący dźwięki skali lidyjskiej (od *g*).

26. Aleksander Lasoń. *I Symfonia*, I cz., s. 15



W *I Symfonii* Aleksandra Lasonia pomysłów diatonicznych, zarówno harmonicznych, jak i melodycznych jest więcej. W powyższym przykładzie w instrumentach dętych drewnianych znajduje się akord scentralizowany wokół akordu A-dur/a-moll, zaś w instrumentach dętych blaszanych występuje po kolei 5 akordów o niejednoczesnych wejściach; pierwsze 4 z nich stanowią wertykalne postaci skal diatonicznych z disalterowanymi niektórymi składnikami, zaś w ostatnim krystalizuje się pełna i czysta skala majorowa (D-dur). W części II (s. 19 partytury) pojawia się w klarnetach, a następnie w fortepianach repetowana fraza rozpięta na czystej kwincie i o wyraźnie majorowym zabarwieniu (H-dur), wskutek eksponowania wielkiej tercji. Towarzyszy jej trylowa płaszczyzna w pozostałych instrumentach. Epizod ten pojawia się kilkakrotnie, co nadaje mu charakteru refrenu, na zakończenie utworu jest przetransponowany o pół tonu wyżej (efekt wzmożenia napięcia). Utwór kończy akord o diatonicznej budowie, złożony z dźwięków *c*, *d*, *e* i *f* zdwojonych w różnych oktawach, zawarty pomiędzy C_1 a c^4. Efekt kontrastu układów białych i czarnych klawiszy, a także układów mieszanych, jest charakterystyczny dla kilku utworów Aleksandra Lasonia i wynika z improwizatorskiej praktyki pianistycznej autora.

Znaleźć go można w jeszcze wyraźniejszej postaci w *II Symfonii „Koncertującej”* na fortepian i orkiestrę (1979). Pierwsze wejście solisty (I cz. nr 15-17 part.) wypełnia swego rodzaju kadencja, oparta niemal wyłącznie na białych klawiszach: czarne stosuje kompozytor jedynie w ozdobnikach (są to dźwięki *fis, gis* oraz *b*), w trzech akordach występują ponadto dźwięki *cis* i *dis*. Partia

orkiestry smyczkowej posługuje się wyłącznie dźwiękami skali diatonicznej, w zapisie uwidocznione to jest szczególnie, gdyż (oprócz bemola przy wskaźniku flażoletu kwartowego od dźwięku *f*) brak jest jakichkolwiek znaków chromatycznych. Dalej partię fortepianu konstruuje kompozytor chętnie i wielokrotnie (np. kadencja fortepianu w nr 21-25 partytury) w sposób czytelnie przeciwstawiający białe klawisze (na ogół prawa ręka) – czarnym (na ogół lewa). Pierwszą część kończy wariant opisanego epizodu wstępnego: wariacyjnie opracowana partia fortepianu wyłącznie na białych klawiszach oraz schromatyzowana w swoistych *agréments* partia smyczków.

W drugiej części utworu kompozytor wykorzystuje inne zjawisko: zmienność pola harmonicznego pod względem szerokości i gęstości. W układach wertykalnych o zróżnicowanej rozpiętości pojawiają się więc różne interwały jako czynniki decydujące o gęstości: półtony dają w efekcie klastery, wymieszanie wielkich i małych sekund – akordy diatoniczne, tercje – akordy o zabarwieniu tonalnym lub tonalne (w przykładzie 27, w instrumentach dętych pochód akordów majorowych: B – C – D) etc.. Pojawiają się także w orkiestrze przeciwstawienia akordom pentatonicznym (na czarnych klawiszach, w przykładzie 27 w skrzypcach i kontrabasach) akordów diatonicznych (na białych, w przykładzie 27 w altówkach i wiolonczelach). Ponadto wprowadza Lasoń liczne epizody operujące tetrachordami diatonicznymi (permutacje układów sekundowych i sekundowo-tercjowych w dwu-, trzy- i czterodźwiękach) zarówno w postaci wertykalnej (np. s. 55 t. 4-6, instrumenty dęte blaszane), jak i horyzontalnej (s. 57, t. 1-4

parttytury). *II Symfonię „Koncertującą”* kończy epizod wykorzystujący w fortepianie pochody białych klasterów w ruchu skali D-dur, niekiedy z disalterowaną tercją, kwartą i sekstą (dodane dźwięki *f*, *gis* i *b*). Diatoniczność brzmienia jest tu zdecydowanie dominująca. Wprawdzie *II Symfonia* operuje wielokrotnie techniką aleatoryczną odniesieniu do proporcji czasowych (repetowane frazy, epizody o swobodnej rytmice), jednak odejście od dwunastodźwiękowej harmoniki dokonało się tu już w pełni. Kompozytor operuje wprawdzie pełną skalą dwunastodźwiękową, ale nie uznaje prymatu klasteru nad akordem i chromatyki nad diatoniką. Wszystkie te zjawiska występują tu jednocześnie, choć proporcje układają się na korzyść uproszczeń warsztatowych i od- chodzenia od doświadczeń sonorystycznych.

27. Aleksander Lasoń. *II Symfonia*, II cz., s. 34, t. 3-5

cfg

cr 1.-4.

tr 1.-4.

tn

tb

cmp

tmp

tamt p.

flx

passionato

♩= ca32

pf

vn I

vn II

vl

vc

cb

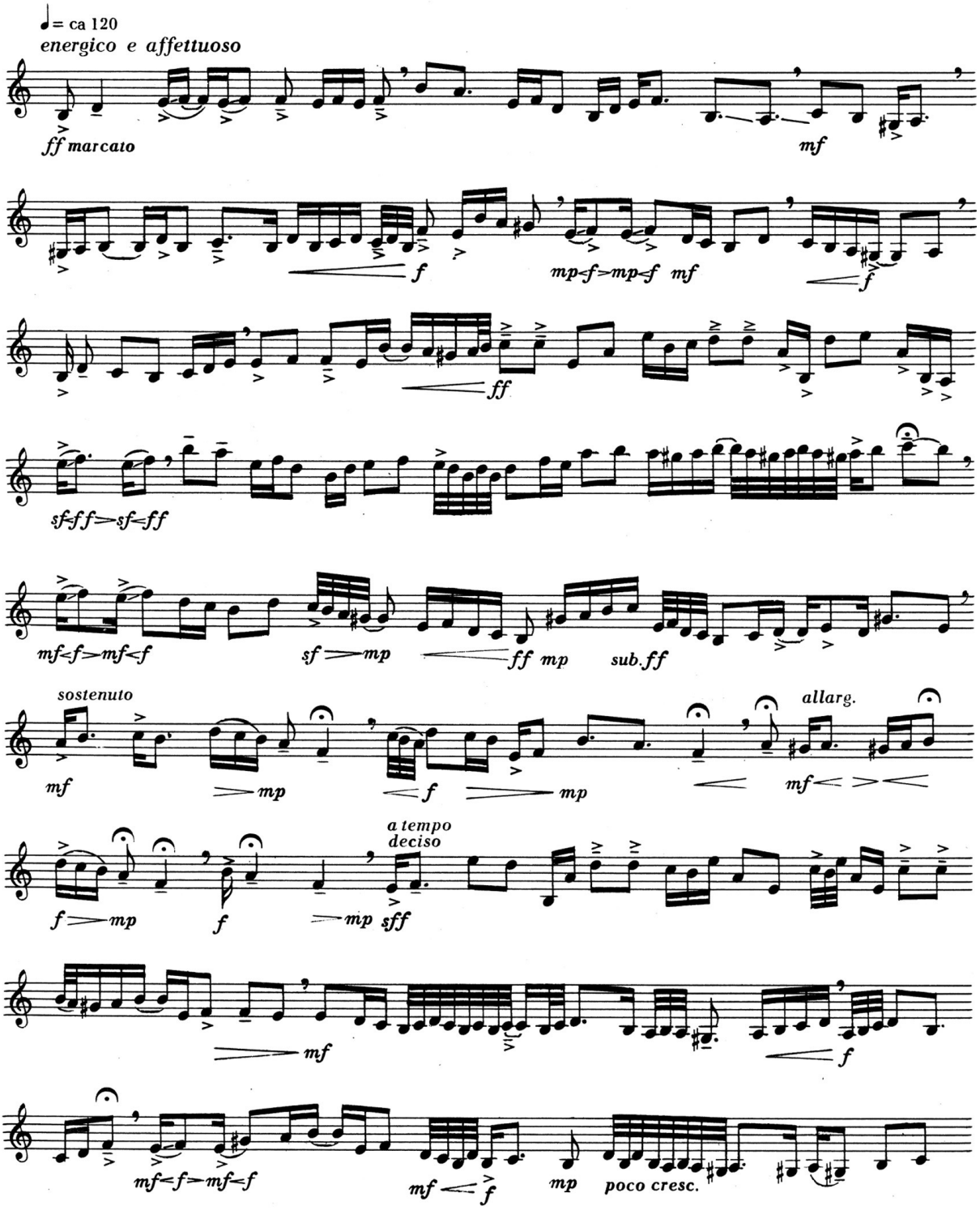
poco cresc.

morendo

* The placing of the notes in one vertical line in the score does not mean that they are to be played simultaneously

PWM-8679

28. Aleksander Lasoń. *II Sonata na skrzypce solo*, II cz., s. 6



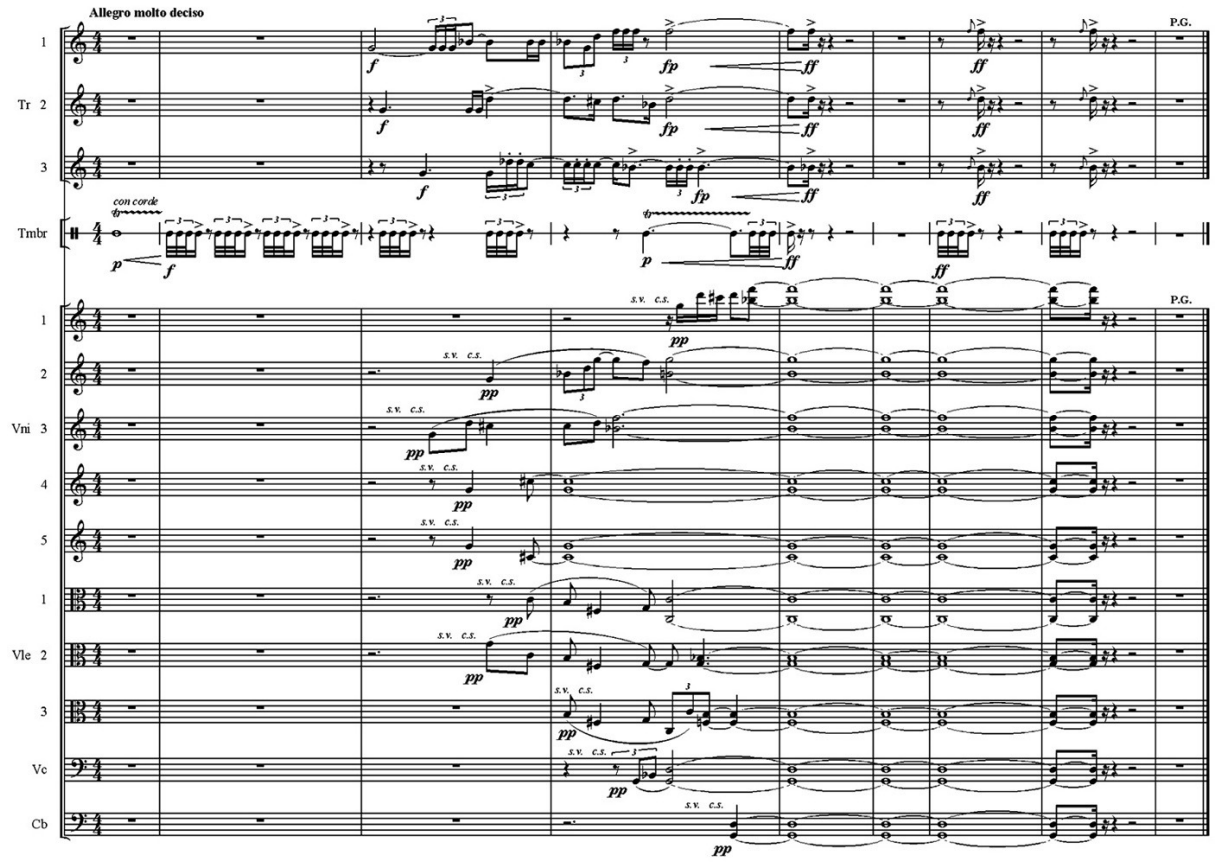
Aleksander Lasoń, fot. Sławomir Olszamowski

Warto jeszcze przyjrzeć się *II Sonacie* na skrzypce solo (1984 r.) tego samego autora. Jej pierwsza część, *deciso e energio*, zbudowana jest na dominującej skali lidyjskiej (*a*), ale z licznymi chromatycznymi wyjątkami: dodane disalteracje np. *g* – *gis*, czy *c* – *cis*, dźwięk *his* pojawia się tylko raz, dźwięku *ais* – brak. Nie wykorzystał kompozytor wszystkich stopni skali chromatycznej. Wariację – głownie motywiczno-rytmiczną tej części – stanowi finał (opatrzony tym samym określeniem artykulacyjnointerpretacyjnym). Tu jednak konsekwencja posunięta jest nieco dalej: brak dźwięków *his* i *ais*. Skala jest zatem 10-dźwiękowa z przewagą motywów trzy- bądź czterodźwiękowych o rozpiętości kwarty czystej. Jeszcze dalej posunięte są ograniczenia części II, *energio e affettuoso*.

Operuje ona wyłącznie skalą eolską *a* w warstwie melodycznej, bo wielodźwięki w utworze występują sporadycznie, trudno więc mówić o bezpośrednim oddziaływaniu harmoniki. *Finalis* pozostaje generalnie na dźwięku *e*, a więc paradoksalnie zgodnie z systemem modalnym; w skali ma zastosowanie *subsemitonium modi* (tj. podwyższenie siódmego stopnia). Z uwagi na specyficzną motywikę i brak dźwięku prowadzącego (*gis* nie pełni tej roli) nie można mówić o skali a-moll harmonicznej. Archaiczność brzmienia świadomie zastosowana przez kompozytora nie wynika z żadnych innych środków stylizacyjnych (Przykład 28).

Interesującym przykładem poruszania się w materiale diatonicznym, a horyzontalnie wręcz tonalnym jest początek *Oratio MCMLXXXII* Pawła Buczyńskiego (1983 r.). W początkowej inwokacji kompozytor wyraźnie operuje tonacją g-moll, choć wertykalnie mamy do czynienia z mniej czytelnym tonalnie układem pojawiają się dźwięki obce tej tonacji, jak *h* czy *cis*, a także disalteracja dźwięku prowadzącego: *fis* oraz *f* (Przykład 29).

29. Paweł Buczyński. *Oratio MCMLXXXII*, kopia incipitu partytury, t. 1-9



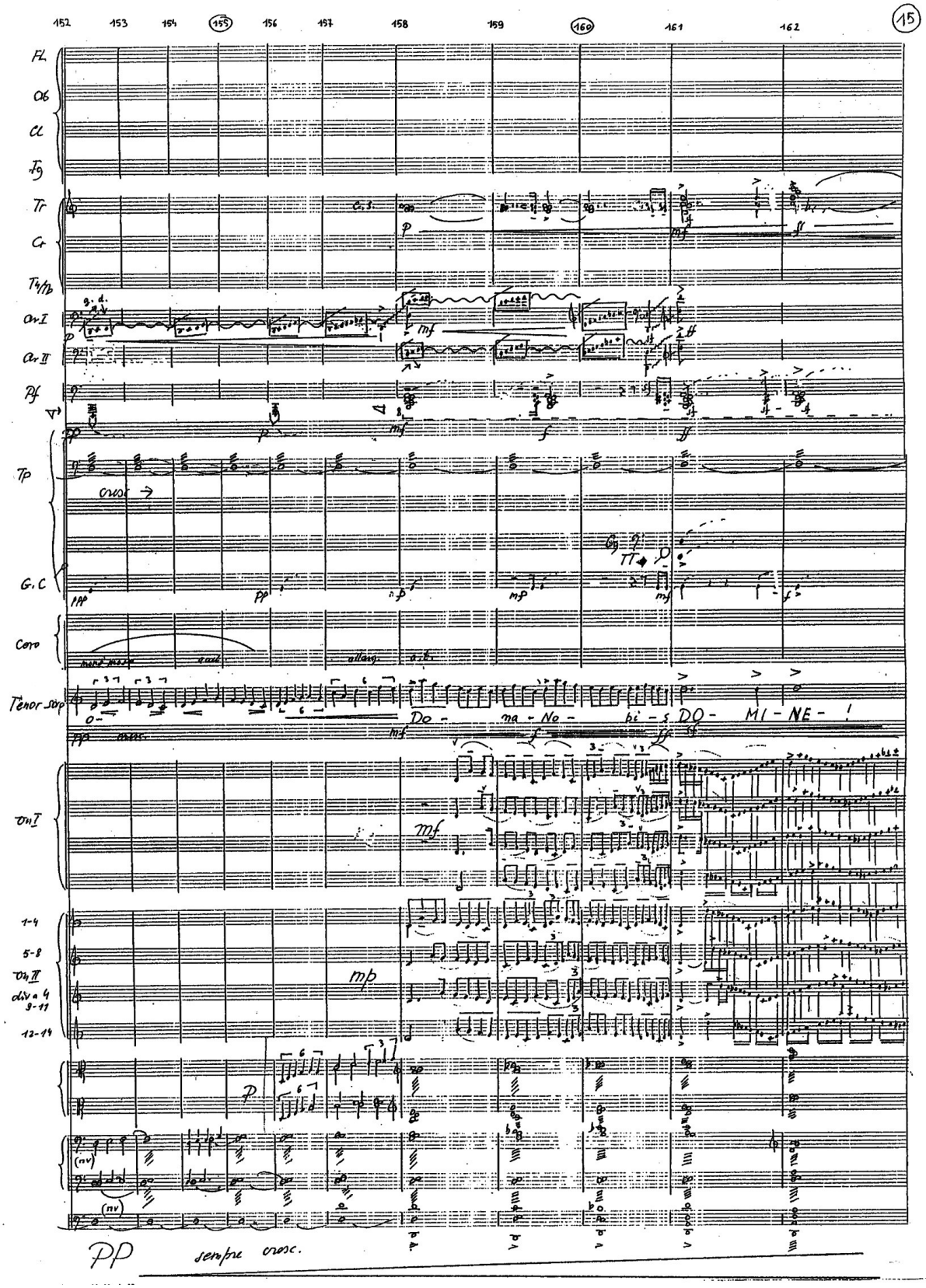
O wiele bardziej konsekwentnie zastosował diatonikę Krzysztof Meyer w *Mszy* op. 68 na chór mieszany i orkiestrę (1996). W harmonice *Kyrie* przeważa interwał kwinty czystej jako konsonans, do którego zmierzają różne inne interwały (kwarty, septymy etc.). Melodyka jest na ogół diatoniczna. Wprawdzie ze znaków chromatycznych występują jedynie bemole (*b*, *es*, *as*) i brak dźwięków *des, ges*, jednak nie ma innych wyznaczników skali. Głosy wokalne i organowe poruszają się diatonicznie, często w paralelnych kwintach. Daje to ascetyczny i ciemny obraz, tym bardziej, że z orkiestry pojawiają się tylko organy oraz wiolonczele i kontrabasy). *Gloria* nie wprowadza bynajmniej nastroju radości, muzyka pozostaje nadal w analogicznym kręgu harmonicznym, w melodyce pojawia się opadająca na diatonicznym tetrachordzie

fraza, wykorzystywana niekiedy imitacyjnie (zrazu przez puzon i drugą trąbkę, potem także przez chór (w ruchu prostym w Nr 17 partytury, *Qui sedes ad dexteram Patris*, w odwróceniu w nr 19, *Cum sancto spiritu*). *Credo* przynosi fakturę przypominającą barokową fugę wokalno-instrumentalną: mamy tu imitację tonalizującego prostego motywu, skontrastowanego kontrapunktami w rozdrobnionych wartościach rytmicznych. Prowadzenie głosów polifonicznych unisono przez różne instrumenty, także z różnych rodzin (dęte, smyczkowe) czy też dwojenie głosów chóralnych instrumentami bez wątpienia nasuwa na myśl praktykę barokowo-klasyczną. Imitacje często pojawiają się w inwersji, widać dbałość o nieoczywistość stosowania środków historycznych. Przy rezygnacji ze struktury tonalnej i zastosowaniu polifonii nieimitacyjnej, śledzenie przebiegu głosów staje się trudne, zaś sama konstrukcja nieczytelna, pozostaje jedynie ogólne wrażenie polifoniczności i poczucie aluzji do form z przeszłości. Dlatego efekt ten przywołuje Meyer kilkakrotnie, czyniąc zeń istotny element konstrukcyjny. Oczekiwanie na czysty akord tonalny zostaje spełnione w *Sanctus*, tu faktura się zgęszcza, a akordy oscylują wokół trójdźwięku B-dur. *Agnus Dei* powraca do mrocznego klimatu *Kyrie*, chórowi towarzyszą tylko organy i wiolonczele z kontrabasami, prowadzone na ogół unisono. Basowa partia z opadającym kilkakrotnie motywem o rozpiętości kwarty przypomina motyw z *Kyrie*. Pojawia się ponadto wyraźna centralizacja tonalna, której osią jest trójdźwięk c-moll.

Całą *Mszę* spowija diatoniczna harmonia, lecz pozbawiona napięć systemu dur-moll. Charakterystyczny jest sposób narracji

melodycznej: prawie w ogóle nie ma interwałów większych od kwinty, dominują ruchy sekundowe i tercjowe, ambitus melodii jest zazwyczaj niewielki, a wahadłowy kierunek przebiegu linii nawiązuje wyraźnie do chorału. Zastanawia zatem, czy omówione środki stanowią o archaizacji języka brzmieniowego, czy też są wyrazem zainteresowania kompozytora uproszczeniem faktury zarówno wokalnej, jak i instrumentalnej, które w omawianym utworze stają się niekiedy bliźniaczo podobne.

30. Grażyna Pstrokońska-Nawratil. *Uru Anna*, s. 15, rękopis


152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
Fl.
Ob
Cl
Fg
Tr
Cr
Tb/Tb
Ar I
Ar II
Pf
Tp
G.C
Coro
Tenor solo
Do - na - No - bi - s DO - MI - NE - !
Vn I
1-4
5-8
Vn II
div a 4
9-11
12-14
PP sempre cresc.

W ogromnej kantacie *Uru Anna, fresco VII* (1999 r.) na tenor, chór i wielką orkiestrę Grażyna Pstrokońska-Nawratil stosuje przeważnie skomplikowane środki ekspresji: zarówno harmonika, jak i faktura operują bogatą paletą barw i pomysłów. Ale niekiedy zwraca się autorka dla kontrastu do czystej diatoniki, tym łatwiej widocznej w partyturze, iż pozbawionej niemal znaków chromatycznych, a więc posługującej się swego rodzaju modalizmami. Jedna z kulminacji pierwszej części dzieła (t. 152-165) operuje skalą hypodorycką (od dźwięku *d*). Występuje ona głównie w postaci wstępującej, co łącznie z crescendem orkiestrowym, czyli stopniowym dołączaniem kolejnych grup instrumentalnych doprowadza do ekstatycznego tutti. Skala ta wykorzystana jest nie tylko horyzontalnie jako fala w obszarze oddziaływania poszerzająca się sinusoidalnie oraz jako materiał dla melodii solowego tenora, ale również wertykalnie jako podstawa harmoniki. Diatoniczność wykorzystana jest dość wielostronnie, choć rodzaj ekspresji nie wykracza poza środki historyczne. W innych miejscach kompozytorka kompozytorka chętnie stosuje – w zestawieniu ze skomplikowaną harmoniką – diatoniczną melodykę, często o linii krążącej wokół wybranego dźwięku i o ambitusie tercji, a uniknięcie monotonii osiąga przez progresje, przenoszące motywy do innych rejestrów (Przykład 30).

Wartym może uwagi jest spostrzeżenie, że w kilku poprzednich rozdziałach (i w niniejszym) powtarzają się nazwiska kilku kompozytorów jako głównych protagonistów opisywanych zjawisk. W szczególności chodzi o Zygmunta Krauzego, Wojciecha Kilara i Henryka Mikołaja Góreckiego. Nie wynika to z bezpośrednio z wzajemnych infiltracji pomiędzy tymi właśnie nurtami, które

ich utwory ilustrują, ale z podobnej przesłanki, która je zrodziła. Stanowi ją dostrzeżenie konieczności rezygnacji ze skomplikowanych do tej pory środków technicznych i skierowanie się w przeciwną, niż dotąd, stronę. Zastosowanie diatoniczności jako cechy wyróżniającej język dźwiękowy stanowi jeden z aspektów tego zjawiska i nie musi wykluczać przynależności muzyki do któregokolwiek lub każdego z wymienionych nurtów.

Unisono

Nie mam tu na myśli incipitów, sygnałów czy motywów głównych, przeważnie wysuwających strukturę rytmiczną na plan pierwszy, które w muzyce stosowano od wieków, by wspomnieć początki pierwszej części *Symfonii C-dur* KV 551 *„Jowiszowej”* Mozarta, *V Symfonii c-moll* op. 67 Beethovena czy uwertury do opery *Moc przeznaczenia* Verdiego. Nie mam też na myśli unisonowych melodii, przeważnie otwierających utwór, melodii, od których następnie kompozytorzy rozwijali formę, a tak działo się m.in. w *Koncercie organowym F-dur op. 4 nr 4* Händla, w *Koncercie klawesynowym d-moll* BWV 1052, wstępnej *Sonacie* z kantaty nr 31 *Der Himmel lacht, die Erde jubilieret* J. S. Bacha, *Lecie* z *Pór roku* Haydna, w *Requiem* Berlioza, na początku *V Symfonii* Mahlera itd.

Zjawisko, któremu warto poświęcić chwilę uwagi, polega na wyeliminowaniu – w krótszym lub dłuższym fragmencie utworu – harmoniki i melodyki lub przynajmniej odwróceniu od nich uwagi odbiorcy – i zastąpieniu pojedynczymi dźwiękami, niekiedy wzmocnionymi w oktawie (oktawach). Celem tej operacji jest

wzmożenie napięcia i oczekiwania słuchacza na coś, w co unisonowy epizod winien się rozwinąć lub przekształcić. Jest to zatem skrajny przypadek uproszczenia tych dwóch elementów muzyki jednocześnie. Można więc orzec, że jest to także skrajny przypadek diatoniczności – zarówno melodycznej, jak i harmonicznej – ograniczonej do jednego dźwięku, wyznaczającego płaszczyznę odniesienia tonalnego, a więc swego rodzaju *finalis*. Gra barw na pojedynczym dźwięku – trawestując Schönberga: *Klangfarbenspiel* – stanowiła eufoniczny efekt, którym chętnie oddzielano ostre, niekiedy drastycznie dysonansowe brzmienia. Miał on zatem zupełnie inną funkcję, niż w cytowanych przykładach historycznych.

Możemy go znaleźć w wielu partyturach z lat 60. U Pendereckiego m.in. w *Stabat Mater* (t. 49-55) z roku 1962, w *De Natura Sonoris N° 1* (t. 184-206) z roku 1966, *Pasji wg św. Łukasza* (odcinek „B" w I części) z 1966 r., *Diabłach z Loudun* (II akt, t. 6-17), a także u Lutosławskiego m. in. w zakończeniu *Trois Poèmes d'Henri Michaux* (nr 27 – 33) z 1963 r. Przykłady te wykorzystywały efekt kontrastu, jakie dawało brzmienie pojedynczego dźwięku lub unisonu w stosunku do hegemonii ostrego rysunku rytmów, harmonii i kolorów. Samo zaś unisono także realizowane było kontrastującą i skontrastowaną artykulacją gwoli podkreślenia odmienności operującego nim epizodu wobec pozostałej narracji.

Inaczej przedstawia się pod tym względem pochodzące z okresu apogeum sonoryzmu *Studium na C* Zbigniewa Rudzińskiego (1964). Nie wykazuje ono sprzeczności ideowej z tym właśnie nurtem, pomimo ograniczenia materii do jednego, tytułowego

dźwięku. Główną treścią utworu staje się odwrócenie uwagi odbiorcy zarówno od melodyki, której w utworze nie ma w ogóle, jak i od harmoniki, która również została wyeliminowana. Jakież więc elementy muzyki pozostały? – Dynamika, barwa z artykulacją oraz rytmika z agogiką, które w takiej koncepcji łączą się ze sobą w jeden element proporcji czasowych w proponowanych przez kompozytora wydarzeniach dźwiękowych. Nieokreśloność formalna (dowolna ilość repetycji 123-sekundowego modelu oraz nieoznaczony czas trwania *cody*) i wykonawcza (brak informacji o obsadzie) mieści się w zupełności w kryteriach myślenia awangardowego epoki, a fakt uproszczenia czynnika horyzontalnego i wertykalnego do jednego zjawiska (pojedynczy dźwięk) lokuje *Studium na C* w kategoriach na poły żartu, na poły eksperymentu.

W pierwszej części *Kwartetu smyczkowego* (1964 r.) zastosował Lutosławski unisonowe, a właściwie oktawowe motywy rytmiczne (na dźwięku *c*). Stają się one quasi-refrenami, bowiem ich odmienność fakturalna i harmoniczna ingeruje w narrację formalną: zdecydowanie odcinają się one od pozostałych, na ogół skomplikowanych i schromatyzowanych faktur. Podobną funkcję pełnią unisonowe (na dźwięku *e*) sygnały (t. 1, nr 3, 11, 19, 31, 36, 102) w jego *III Symfonii* (1983); wskazują one podziały na poszczególne większe całości, ułatwiając słuchaczowi śledzenie przebiegu formy. Również w *Litanii* otwierającej *Małą liturgię prawosławną* (1968) Romuald Twardowski zastosował wyrazisty oktawowy motyw trzykrotnie powtórzonego dźwięku *d* w charakterystycznej instrumentacji: pizzicato smyczków, fortepian i ksylofon. Motyw ten występuje dziesięciokrotnie jako

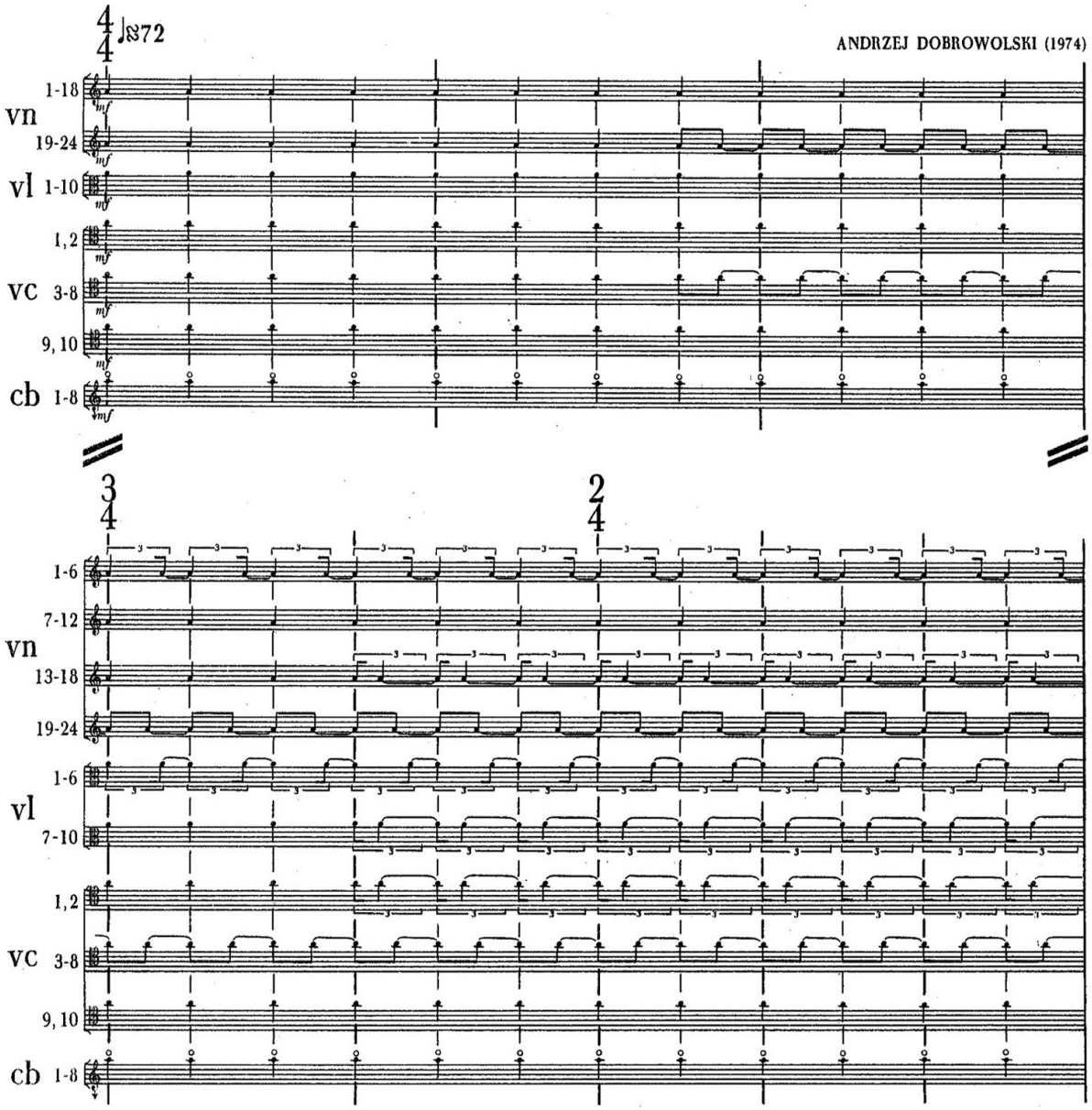
sygnał początku kolejnych strof, a następnie kompozytor demontuje go, by ewolucyjnie przejść do dalszego materiału dźwiękowego.

W powstałym rok później *I Koncercie skrzypcowym* op. 12 Krzysztof Meyer zastosował unisono jako wyznacznik tonalny pierwszej części *Introduction*: na jej początku dźwięku *g* wyznacza płaszczyznę tonalną, na końcu – dźwięk *as* (*gis*), przy czym epizody unisonowe odgrywają istotną formalnie rolę, otwierając i zamykając tę część *Koncertu*, ale też stanowiąc podstawę harmoniczną (orkiestra smyczkowa) dla towarzyszenia instrumentowi solowemu. Jest to jednak użycie unisona jako elementu tonikalizującego, a więc użycie bardziej tradycyjne. Ponadto unisono nie operuje na dłuższej przestrzeni, niż kilkadziesiąt taktów.

W kilku bardziej rozbudowanych utworach kompozytorzy zdecydowali się na operowanie jednym tylko dźwiękiem na większej przestrzeni. Tak dzieje się w *Muzyce na orkiestrę nr 4 – A-La* Andrzeja Dobrowolskiego z 1974 roku. Podtytuł utworu podpowiada zresztą podkreślenie dźwięku *a*, co w konstrukcji w pełni dodekafonicznej[238] jest pomysłem zaskakującym. Początek utworu (t. 1-9) wykorzystuje wyłącznie dźwięk a^1, realizowany w różnych rytmach przez podzieloną na 10 głosów orkiestrę smyczkową. Podobny zabieg pojawia się w *codzie* (t. 251-304), lecz sfera instrumentacyjna jest tu bogatsza: kompozytor wprowadza repetowane ricochety w solowo potraktowanych smyczkach (gęste divisi), a na ich tle symetryczne nabrzmienia i wybrzmienia w instrumentach dętych (Przykład 31). *Muzykę na*

orkiestrę nr 4 kończy pizzicato w smyczkach, tym razem zamiast unisona mamy dźwięk *a* w oktawach: od wielkiej do dwukreślnej.

31. Andrzej Dobrowolski. *Muzyka na orkiestrę nr 4 „A-La”*, s. 1



W *Krzesanym* Wojciecha Kilara mamy unisonowy epizod (t. 327-366), którego zadaniem jest przygotowanie

kontrastującego wejścia instrumentów dętych blaszanych poprzez wyciszenie orkiestry smyczkowej, uspokojenie napięcia i ściemnienie barwy: dźwięk *cis* zrazu pojawia się w czterech oktawach, kompozytor stopniowo wyłącza skrzypce, altówki i wiolonczele, by pozostawić jedynie kontrabasy.

Interesujące użycie unisonowych epizodów znajdujemy także w *Koncercie klawesynowym* (1980) Henryka Mikołaja Góreckiego. Pierwsza część, *Allegro molto*, wykorzystuje je następująco. W skrajnych odcinkach (t. 1-61 i t. 82-155) klawesyn gra w oktawach diatoniczną, opartą na skali eolskiej (*in* d), falującą figurację, podczas gdy orkiestra smyczkowa – prowadzi również w oktawach diatoniczną, powoli, lecz systematycznie wznoszącą się (w skrzypcach I na początku od d^2 do g^2, na końcu do b^2) melodię. Mówi o tym sam kompozytor, że część ta *jest stałym nakładaniem się dwóch głosów – cantus firmus (smyczków) i figuracji (solo)*[239]. Jest to więc *sui generis* – duet. W środkowym członie (t. 91164, 214-238) części drugiej, *Vivace marcatissimo*, unisono (oktawy) wypełnia partię klawesynu, pozostałe epizody wykorzystują kontrast sola i tutti, przypominając – szczególnie na początku (t. 1-90) – barokowe efekty echa. Tak silne podkreślenie przez kompozytora pojedynczych linii melodycznych wiąże się z jego warsztatowymi nawiązaniami do nurtu minimalistycznego, choć w *Koncercie klawesynowym*, powiązanego zarówno z historyczną harmoniką i planami tonalnymi (I. część – modalno-minorowa, II. część – majorowa), jak i z tradycją gregoriańską (melika części I) oraz folklorystyczną (taneczny charakter części II)[240].

Inny charakter i funkcję formalno-ekspresywną ma unisonowy epizod (dźwięk h^0), zastosowany przez Hannę Kulenty w orkiestrze smyczkowej na początku (t. 1-29) orkiestrowej kompozycji *Ad unum* (1985). Gra barw polega tu na operowaniu masami brzmieniowymi o różnej pojemności i dynamice. Oba elementy muzyki podlegają tu płynnym, lecz gwałtownym zmianom. Pomysł ten nie wkracza wszakże do sfery formalnej, choć kompozytorka pod koniec utworu (t. 581-598) na krótko doń jeszcze powraca (dźwięk *cis*). Podobne zastosowanie tego pomysłu znajdujemy także w *I Koncercie skrzypcowym* tej samej autorki (t. 1-19); co ciekawe, utwór otwiera również ten sam dźwięk h^0. Następne epizody wykorzystują oscylacje ćwierćtonowe wokół i powyżej tego dźwięku, zanim ewolucja formalna sięgnie po inne.

Grażyna Pstrokońska-Nawratil z epizodu unisonowego uczyniła formalne ramy dla efektownego scherza na fortepian i perkusję pod tytułem *Bis*Joke* (1985). Pojedyncze dźwięki (*d*) w różnych oktawach realizowane i w różnych neoklasycznych rytmach, mimo ażurowej faktury, zgęszczają się i doprowadzają do wejścia materiału chromatycznego. Materiał unisonowy pojawia się jeszcze wewnątrz utworu (tym razem na dźwięku *f*) oraz w jego zakończeniu (ponownie *d*). Wymagana precyzja wykonawcza jest w szybkim tempie niemal niemożliwa do osiągnięcia, wobec czego uderzenia unisonowe łatwo zmieniają się w co najmniej dwudźwiękowe, co przywodzi na myśl pomysł Frederica Rzewskiego w *Les Moutons de Panurge*[241] (1969)... Zaskakującym wydaje się także sięgnięcie do archaicznej formy ronda, co wszakże nie stanowi sprzeczności dla „bisowej” koncepcji wirtuozowskiego utworu.

Nieco inne znaczenie ma oparcie introdukcji do *Koncertu wiolonczelowego* Witolda Lutosławskiego (1970) na pojedynczym dźwięku (*d*). Walor brzmienia pustej struny solowej wiolonczeli przy jednoczesnej sugestii artykulacyjnej (*indifferente*) określa charakterystyczny dla tego utworu (a także dla *Livre pour orchestre*) podział na muzykę ważną i *umyślnie pozbawioną większego znaczenia*[242]. Przechodzenie od mniej do bardziej istotnej materii brzmieniowej stanowi istotę solowej quasi-kadencji w *Koncercie*, co w zestawieniu ze znaną egzegezą dzieła, interpretującą je jako ilustrację konfliktu jednostki ze zbiorowością, nadaje jej waloru refleksji egzystencjalnej[243].

Osobliwą rolę przeznaczył pojedynczemu repetowanemu dźwiękowi Krzysztof Penderecki w *Magnificat* (1974). Szósta część dzieła, *Fecit potentiam* to passacaglia. Jej podstawa, wedle tradycji repetowana basowa fraza, uległa tu redukcji do kilkanaście razy powtarzanego nieregularnie pojedynczego dźwięku (*d*). Repetowanie go układa się w nieregularne epizody i przybiera charakter ostinata. Na jego tle buduje kompozytor skomplikowaną formę, korzystającą z osiągnięć sonoryzmu: stąd więc glissanda, klastery, skomplikowane akordy etc. Kontrast formalny między tymi zjawiskami wynika z różnicy faktur i rejestrów. Zawartość brzmieniowa jest tu *par excellence* nowatorska, jeszcze awangardowa, ale forma wywodzi się ewidentnie ze znanej z historii muzyki formy polifonicznej.

Zauważyć wypada jednak, że w żadnym z polskich utworów pomysł ten nie przybrał tak krańcowej formy, jak choćby w *Quattro pezzi* Giacinto Scelsiego z 1959 roku, w którym każda z części operuje materiałem ograniczonym do swoistego *finalis*

i kilku dźwięków je otaczających (w pierwszej części jest to *f*, w drugiej – *b*, w trzeciej – *as,* w ostatniej – *a*)[244], stosowanych niemal monofonicznie; do tego dochodzą wszędzie oscylacje ćwierćtonowe, w utworach polskich rzadko obecne[245]. Radykalne ograniczenie pola harmonicznego ma zadanie ukierunkowania percepcji w stronę pojedynczego dźwięku.

Jeśli przywołuję zjawisko operowania w muzyce pojedynczym tylko dźwiękiem, to dlatego, że w sonoryzmie legło ono u podstaw wzrastania znaczenia różnicowania natężenia harmonicznego i barwowego. Świadomość różnej intensywności współbrzmień doprowadziła do ponownej gry między barwami o różnej ostrości, a w konsekwencji do powrotu znaczącej dychotomii sensów konsonansu i dysonansu. Z tego samego powodu Krzysztof Penderecki zdecydował się zakończyć *Polymorphię* (z roku 1961) akordem C-dur, wówczas wszakże, w kontekście muzyki awangardowej, przyjmowanym przez publiczność w kategorii dowcipu. Inna rzecz, że w jego muzyce akordy tonalne, zrazu niemal wyłącznie majorowe (W *Stabat Mater* D-dur, w *Pasji* – E-dur, w *Magnificat* – C-dur), pojawiały się w zakończeniach jako swoiste toniki. I tu ponownie, nawet do awangardowego *esprit* wkroczyło tradycyjne myślenie, wedle którego apoteozę należy ukazać w jasnym i harmonijnym świetle, a akord majorowy jest najbardziej naturalny, bo zgodny z większością składników szeregu harmonicznego. Tego rodzaju implant z tradycji do współczesności stał się podstawą przemian stylistycznych i technicznych, które od połowy lat siedemdziesiątych XX wieku zaczęły przekształcać oblicze polskiej muzyki współczesnej. W ten sposób najtrwalszy element tradycji – tonika, najwyższy wyraz

stabilizacji płaszczyznowej, nie uległ presji nowszych, XX-wiecznych technik dźwiękowych i stał się rozsadnikiem nowych tendencji, przywracających po części negowany przez awangardy porządek tonalny lub przynajmniej quasi-tonalny.

5. Muzyka religijna

Muzyka religijna w drugiej połowie XX wieku nie była w Polsce najważniejszym nurtem. W szczególności okres realizmu socjalistycznego nie sprzyjał jej uprawianiu. Zwróćmy wszakże uwagę na częstotliwość i daty powstawania utworów religijnych. W latach 50. powstała ich znikoma ilość. Ale spośród nich warto wymienić przynajmniej trzy istotne: *Missa brevis* Romana Palestra (1951) i *Requiem* (1959) Romana Maciejewskiego, obydwa skomponowane na emigracji oraz *Psalmy Dawida* (1958) Krzysztofa Pendereckiego. Przełomu w tym względzie nie przyniósł rok 1956, mimo, że generalnie odwrócił uwagę władz od muzyki i środowiska kompozytorskiego.

W latach 60., a zwłaszcza od połowy, sytuacja odmieniła się zasadniczo. I nie dlatego, by nagle powstało wiele utworów religijnych, ale dlatego, że powstała *Pasja wg św. Łukasza* Pendereckiego (1965) Krzysztofa Pendereckiego z wcześniejszym do niej kompozytorskim preludium, jakim było *Stabat Mater* (1962). *Pasja,* to było istotnie dzieło wielkiej wagi i wartości, łączące środki artystyczne charakterystyczne dla języka ówczesnej awangardy z wielką historyczną tradycją. Być może

dzięki temu właśnie zyskało też ogromną renomę także i poza granicami Polski. Stało się atrakcyjne z różnych powodów i dla różnych środowisk. To właśnie tym utworem Penderecki zapoczątkował wielki powrót i odnowienie gatunku muzyki religijnej w Polsce. *Pasja* udowodniła, że w kraju demokracji socjalistycznej, świadomie odżegnującej się ideowo od idealizmu, mistycyzmu i życia duchowego oraz kładącego nacisk na laicyzację społeczeństwa, jest możliwe odwoływanie się w sztuce do symboli, tekstów i form religijnych. Pomimo ideologicznej niechęci władz PRL do kościoła i religii w ogóle, od tego momentu twórczość religijna poczęła coraz bardziej zajmować kompozytorów różnych generacji i stylistyk. Coraz częściej zaczęła powstawać nie tylko muzyka podejmująca wątki wywodzące się z religii, ale także w sposób mniej lub bardziej bezpośredni do niej się odwołująca (zresztą nie chodziło wyłącznie o religię katolicką[246]), a także muzyka liturgiczna. Sam Penderecki wielokrotnie zwracał się do tej tradycji kulturowej[247].

Na tym polegało społeczne znaczenie *Pasji wg św. Łukasza*. Otworzyła ona drzwi do zapomnianej, wydawałoby się, przestrzeni; przekroczenie jej progu Pendereckiemu udało się niezwykle skutecznie. Zauważył on bowiem, że współczesnej twórczości brak wielkich form odwołujących się do wartości duchowych lub/ i religijnych. Pierwszym tropem ku temu był sukces *Trenu „Ofiarom Hiroszimy”*, który wprawdzie był miniaturą, ale jego przesłanie znajdowało się w sferze wielkiej humanistyki. *Pasja* otworzyła drogę nie tylko ku muzyce religijnej, ale także ku twórczości – by użyć określenia zużytego w okresie realizmu socjalistycznego – zaangażowanej. Mam tu na

myśli utwory, których idea, myśl lub choćby dedykacja wykraczają poza samą muzykę, wyrażając postawę ideową lub polityczną kompozytora (zob. rozdz. I. 6. *Kompozytorzy a sytuacja społeczna muzyki*).

Lata 70. przyniosły zwiększone zainteresowanie muzyką religijną. Powstały wówczas m.in. msze Tadeusza Paciorkiewicza (*Missa brevis,* 1973), Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil (*Msza o Objawieniu Pańskim*, 1977), *Requiem* (1976) Bronisława Kazimiera Przybylskiego (ur. 1941), *Requiem ofiarom wojen* (1971) Zbigniewa Rudzińskiego, *Hymne de Sainte Brigitte* (1972) Jana Fotka, *Kyrie* (1977) i *Gloria* (1979) Pawła Szymańskiego (ur. 1954), *Agnus Dei* (1978) Edwarda Sielickiego (ur. 1956). Najbardziej osobliwym utworem odwołującym się do tej kategorii jest jednak *Stabat Mater* (1973) Jana Oleszkowicza (ur. 1947), przeznaczone wszakże na trio stroikowe. Utwór w żaden sposób nie odwołuje się ani do tradycji religijnej, ani do jakiegokolwiek innego źródła pozamuzycznej inspiracji. W sonorystycznej fakturze trudno jest dostrzec, czy w jakiś sposób nie została tam przetworzona metryka, wersyfikacja lub inne wyznaczniki formy poetyckiej. Agresywna aura brzmieniowa utworu nie budzi jednak żadnych skojarzeń ani z tytułowym incipitem, ani – tym mniej – z całością tekstu sekwencji, trudno więc o jakąkolwiek egzegezę w odniesieniu do omawianego gatunku.

W tej dekadzie najważniejszym czynnikiem, bezpośrednio wpływającym na ożywienie zainteresowania tę muzyką stał się wybór papieża Jana Pawła II. Jeszcze więc pod koniec dekady powstały trzy interesujące kompozycje. Pierwszą były *Pieśni nadziei* (1978) o papieżu słowiańskim do tekstu Juliusza

Słowackiego Juliusza Łuciuka, następnie oratorium *Beatus vir* op. 38 (1979) Henryka Mikołaja Góreckiego o niebanalnej genezie: zostało ono zamówione na obchody 900-lecia śmierci św. Stanisława przez Karola Wojtyłę jeszcze przed wyniesieniem kardynała na stolicę apostolską; Roman Palester skomponował *Hymnus pro gratiarum actione* (1979), zaś Krzysztof Penderecki – *Te Deum* (1980).

Lata 80. przyniosły ważne wydarzenia polityczne: załamanie się systemu politycznego i powstanie „Solidarności", okres względnych swobód, jak krótko w 1956 roku oraz wprowadzenie stanu wojennego i zamknięcie wszystkich swobód i osiągnięć. To, jak zapewne również kilka papieskich wizyt w Polsce spowodowało wzrost zainteresowania muzyką religijną. Utworów tego gatunku powstało wówczas kilkakrotnie więcej, niż w całym powojennym okresie. Kompozytorzy dawali w ten sposób wyraz nie tylko swoim uczuciom religijnym, ale i poprzez tematykę i teksty odwoływali się do wartości uniwersalnych, niejednokrotnie manifestując poprzez nie protest wobec panujących w Polsce porządków politycznych. I tak msze skomponowali wówczas m.in. Jan Krenz (*Messa breve*, 1982), Jan Wincenty Hawel (msza pod znamiennym dla czasu powstania tytułem: *Missa pro Pace*, 1983), Krzesimir Dębski (*Missa brevis*, 1988), Krzysztof Meyer (*Msza* 1987) i Bogusław Schaeffer (*Missa brevis*, 1988), dwa oratoria: *Zostań, Panie z nami* (1986) i *Albowiem nadejdzie światłość Twoja* (1988) – Augustyn Bloch; Zygmunt Mycielski napisał *Psalmy XLII, XII i XIII* (1982) i *Liturgię sacra* (1984), zaś Wojciech Kilar modlitwę *Angelus* (1984).

Stan wojenny spowodował zwrócenie się przez dużą część społeczeństwa ku Kościołowi jako instytucji chroniącej opozycję i przejawy niezależnej myśli. Był on miejscem, w którym można było spotkać podobnie myślących i nie zgadzających się na ponowne ubezwłasnowolnienie intelektualne społeczeństwa i przesycenie życia publicznego ideologią, w którą nikt z elity intelektualnej nie wierzył. Stąd też świątynie często stawały się scenami teatralnymi i salami koncertowymi, w których prezentowano niekoniecznie religijne dzieła. Krzysztof Penderecki w tym czasie zaczął pisać utwory o kanwie religijnej, wręcz liturgicznej, ale ideowo związane z okolicznościami lub inspiracjami o zupełnie innej proweniencji. W 1980 r. skomponował *Lacrimosa* na odsłonięcie pomnika gdańskiego Poległych w Grudniu 1970 roku. Ta część mszy żałobnej zapoczątkowała kolejne, wiązane przez kompozytora z ważnymi dla historii Polski – i religii w Polsce – wydarzeniami. Rok później, na wieść o śmierci prymasa Stefana Wyszyńskiego napisał *Agnus Dei*. Kolejny epizod, *Libera me*, dedykował autor pamięci ofiar Katynia, *Recordare* – pamięci księdza Maksymiliana Kolbego, *Dies irae* – Powstańcom Warszawy, zaś *Quid sum miser* – powstańcom getta warszawskiego. *Polskie requiem* powstawało, jak żaden inny utwór autora *Pasji Łukaszowej*, stopniowo i latami. Ostatni fragment – dodany do niego w 20 lat po skompletowaniu wszystkich części – to czysto instrumentalna *Chaconne*, umiejscowiona w cyklu przed *Agnus Dei*, a poświęcona pamięci zmarłego w 2005 r. papieża Jana Pawła II. Powtórzmy za Mieczysławem Tomaszewskim: centralną częścią dzieła, w znaczeniu jego kulminacji ideowej, jest

Recordare. Stanowi ono *przedziwny splot fragmentu łacińskiej sekwencji ze starodawną polską pieśnią religijną pełni tu funkcję symboliczną. Łączy to, co narodowe, z tym, co chrześcijańskie, zarazem uniwersalne. Stanowi jedno z głównych przesłań utworu; w uniwersalną prośbę o ocalenie wpisana została prośba aktualna narodu proszącego o ocalenie z sytuacji, w której się znalazł. Pieśń* Święty Boże, święty mocny *śpiewana była w Polsce zawsze* in extremis. *I do tego jej rozumienia sięgnął Penderecki w* Requiem, *które nie z przypadku nazwał* Polskim[248] (Przykład 32). I znów okazało się, że kolejne dzieło religijne autora *Pasji* jest konstrukcją, której można wprawdzie nie aprobować, ale trudno udawać, że się jej nie zauważyło. Podnosiło ono poprzeczkę nie tylko sprawności warsztatowej, jako że mieszają się w nim różne techniki: od reminiscencji punktualizmu, poprzez sonoryzm, epizody neotonalne, neoromantyczne, quasi-barokową technikę polifoniczną po wielkie sceny dramatyczne na wzór Verdiego komponowane, ale ponadto swą ekspresją i aluzyjnością wydobywało na plan pierwszy to, o czym w latach 80. nie mówiło się głośno i publicznie. Język dźwiękowy zastępował werbalny, gest muzyczny zastępował czyn i akcję: dla polskich odbiorców było to niemal tym samym, co sto lat wcześniej proza, pisana „ku pokrzepieniu serc”...

Rok 1989 przyniósł Polsce definitywną wolność i wyzwolenie. To wydarzenie wszelako nie odegrało już dla twórczości religijnej ostatniego dziesięciolecia XX wieku tak wielkiej roli, jak wydarzenia lat minionych. Warto jednak odnotować *Cztery utwory liturgiczne* (1990) Pawła Szymańskiego, *Cassazione per Natale* (1996) Zbigniewa Bujarskiego, *VII Symfonię – Siedem Bram*

Jerozolimy (1996) Krzysztofa Pendereckiego i jego *Credo* (1998), *Oratorium na Boże Narodzenie* (1997) Stanisława Krupowicza, *Credo* (1999) Marcina Błażewicza czy psalm *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie* (2000) Krzysztofa Knittla. Są to utwory nierównej wielkości i znaczenia, ale zaznaczyły się one wyraźnie w muzyce polskiej ostatniej dekady XX wieku.

32. Krzysztof Penderecki. *Recordare*,
Copyright by Schott Music, Mainz - Germany, s. 16, nr 11 partytury

11

Maestoso

coro S: Ius- -te iu- -dex ul- -ti- -o-nis do- -num fac

A: Święty Boże Święty mocny Święty a nieśmiertelny zmi-

T: Ius- -te iu- -dex ul- -ti- -o-nis do- -num fac

B: Święty Boże Święty mocny Święty a nieśmiertelny zmi-

fl 1, 2 — a2

ob 1, 2 — a2

cl 1, 2 — a2

cl b

fg 1, 2 — a2

cfg

cr 1, 2 — a2

tn 1, 2, 3 — a2

tb

cmp

tamt

tmp

soli S: Ius- -te iu- -dex ul- -ti- -o-nis do- -num fac

A: Święty Boże Święty mocny Święty a nieśmiertelny zmi-

T: Ius- -te iu- -dex ul- -ti- -o-nis do- -num fac

B: Święty Boże Święty mocny Święty a nieśmiertelny zmi-

vn I

vn II

vl

vc

vb

Warto ponadto odnotować oryginalną postawę twórczą w tym zakresie, jaką zaprezentował Aleksander Lasoń. W koncercie skrzypcowym *Concerto festivo* (1993) finał nosi tytuł *Canto – „Agnus Dei”*. W *III Symfonii „1999”* (1997) środkowe części to *Kyrie* i *Gloria* (z tekstami liturgicznymi): symfonia ta *de facto* przedstawia się jako *missa brevis*, umieszczona w ramach pomiędzy *Prologiem* a *Epilogiem* (z tekstem z *Apokalipsy św. Jana*). W tym samym czasie powstaje też wielkie orkiestrowe *Credo* (1997). Utwory te prezentują funkcjonalną sytuację graniczną muzyki sytuującej się pomiędzy religijną, a koncertową.

Pojawia się wszakże pytanie, czy muzyka religijna jako gatunek, wytworzyła właściwości odrębne, wyraziste i inne od pozostałych wówczas uprawianych.

Większość partytur Pendereckiego wykazuje cechy charakterystyczne głównie dla okresu, w jakim powstawały. To znaczy, stylistyka i język dźwiękowy wszystkich powstałych wówczas utworów, niezależnie od ich przynależności gatunkowej – nie różni się zbyt od siebie, jakkolwiek to do utworów religijnych wkraczają wszystkie warsztatowe nowinki i pomysły, powstałe na gruncie muzyki instrumentalnej. Środki wokalne jednak, z wyjątkiem *Strof* (na sopran, głos recytujący i zespół), ewoluowały wyłącznie w muzyce do tekstów liturgicznych lub starotestamentowych, bowiem niereligijnych tekstów do czasu powstania oratorium oświęcimskiego *Dies irae* i pierwszej opery *Diabły z Loudun* – Penderecki nie stosował. I tak *Pasja* wykorzystuje taką samą technikę, co oratorium oświęcimskie *Dies irae* (1967), opera *Diabły z Loudun* (1969), symfoniczne traktaty

De natura sonoris I (1966) i *De natura sonoris II* (1971), *Kosmogonia* (1970), a nawet *I Symfonia* (1973). Powstające przez wiele lat od 1980 r. *Polskie requiem* ma wiele cech wspólnych i z *Rajem utraconym* (1978), i z *II Symfonią* (1980), a nawet z *Koncertem fortepianowym „Zmartwychwstanie”* (2002). Świadczy to o ścisłej asymilacji nurtu religijnego w całokształt zainteresowań artystycznych kompozytora z jednej strony, z drugiej zaś o uniwersalności stosowanego przezeń języka brzmieniowego.

Podobnie było i u kilku innych twórców: Andrzeja Nikodemowicza, Zygmunta Mycielskiego, Augustyna Blocha, Romana Palestra, Pawła Szymańskiego, Stanisława Krupowicza czy Krzysztofa Knittla, którzy sięgając po tematykę religijną kontynuowali swoje techniki i pomysły, zawarte w innej gatunkowo muzyce. Nie stanowiła więc ona dla nich czegoś wyraźnie odrębnego w idiomie, fakturze czy formie.

Nieco inaczej jednak działo się w twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego. Jego przypadek jest o tyle trudniejszy, że wiele jego utworów *stricte* niereligijnych, np. *II* i *III Symfonia*, podejmuje tematykę wyrażającą religijne treści. Nasuwa to pytanie o granicę gatunkową. Stosunkowo łatwa jest ona do wychwycenia w zasadzie wyłącznie w przypadku muzyki wykorzystującej teksty liturgiczne.

Jego muzykę religijną zapoczątkowały *Dwie pieśni sakralne* op. 30 (1971) na baryton i orkiestrę oraz *Euntes ibant et flebant* op. 32 (1972) i *Amen* op. 35 (1975) na chór mieszany. Chronologicznie pierwsze *Dwie pieśni sakralne* poprzedzają *II Symfonię „Kopernikowską”*, a powstały w tym mniej więcej czasie,

co *Ad matrem*. Pokrewieństwo stylistyczne pieśni jest jednak bliższe *Symfonii* niż kantacie. Rzecz polega na tym, że o ile w *Ad matrem* zredukował Górecki język dźwiękowy do kilku zjawisk i drastycznie ograniczył ilość struktur harmonicznych, pozostawiając nieokreślony obraz tonalny, ograniczył tekst słowny, a jego ekspresję zamknął w kilku frazach, o tyle w pieśniach język melodyczny jest o wiele bardziej tradycyjny, natomiast radykalnie upraszcza się sfera tonalno-harmoniczna. Wprawdzie nietrudno odnaleźć pomysły motywiczne zaczerpnięte nawet *Refrenu* (1965), ale adresatem nie jest odbiorca muzyki awangardowej, lecz słuchacz bez przygotowania. To sprawia, że struktury formalne są proste.

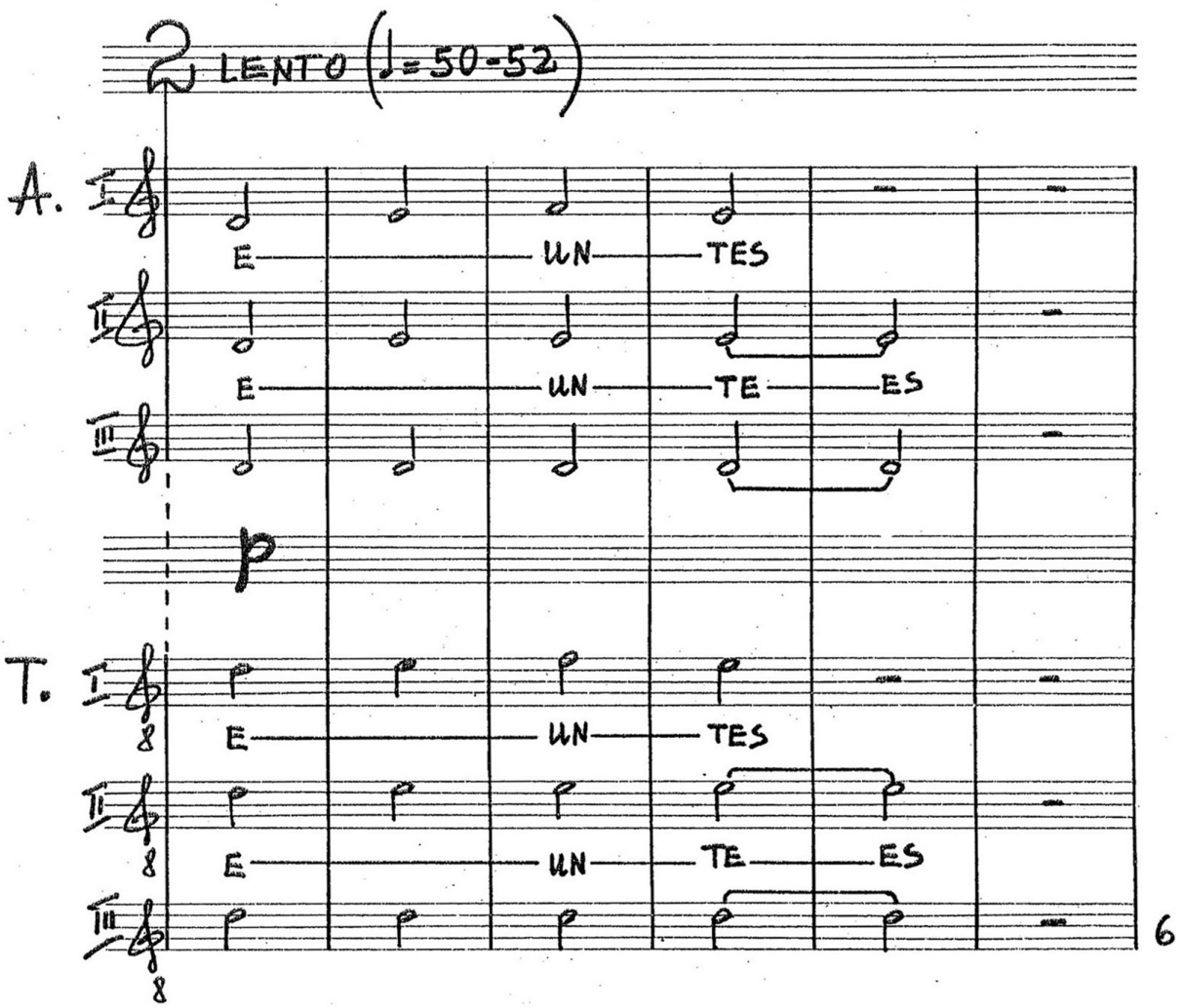
W pierwszej pieśni z pięciu strof wiersza Marka Skwarnickiego, pierwsze trzy i ostatnia operują tym samym materiałem, w którym solowa partia barytonowa operuje zaledwie 4 dźwiękami: c^0, d^0, es^0, orkiestra zaś dwoi te składniki, wzbogacając je ponadto o dźwięki b^0 i as^0. Czwarta strofa, kulminacja, jest wokalnie melorecytacją na dźwięku f^1. Tu pomysł konstrukcyjny w harmonice to, co mamy w *Ad matrem*: akord o diatonicznej budowie sekundowej. Frazy (strofy) oddzielane są pauzami generalnymi. W drugiej pieśni melodyka jest mniej recytatywna, pojawia się kantylena, przeważnie na motywach wstępujących diatonicznie i wykorzystujących wyłącznie te dźwięki, które pojawiły się w I pieśni oraz dodatkowo – d^1, jako wzmagający ekspresję dźwięk prowadzący. W orkiestrze mamy nawarstwiający się w miarę wznoszenia linii solowej akord, operujący tym samym, co linia melodyczna, materiałem. Co charakterystyczne materiał ten jest niezwykle ograniczony pod

względem wysokości bezwzględnych: zawiera się pomiędzy *Es* a f^1, całość więc utrzymana jest wyłącznie w niskim rejestrze i ciemnych barwach. Te dodatkowo przyciemnia harmonika, której podstawą jest stale brzmiące współbrzmienie: *Es, Ges, As, B* (zdwojone o oktawę wyżej). Przywodzi to na myśl pomysł z II części *II Symfonii*, gdzie mamy przeciwstawianie harmoniki pentatonicznej (odpowiedniki „czarnych" klawiszy} – diatonicznej melodyce w głosach solowych. Warto też zwrócić uwagę na chętne ograniczanie fraz do ambitusu tercji małej: to zjawisko mieliśmy już w *Muzyce staropolskiej*, a pojawiać się ono będzie w późniejszych kompozycjach: *Beatus vir*, *Muzyczka IV*, *III Symfonia, Koncert klawesynowy, Miserere*, czy *Małe requiem dla pewnej polki*[249].

Tę cechę odnajdujemy także w dwóch następnych utworach religijnych Góreckiego: *Euntes ibant et flebant* (1972) oraz *Amen* (1975). W obydwu z nich pojawia się również rozczłonkowanie materiału na różnej wielkości, przeważnie coraz większe epizody, oddzielane pauzami generalnymi. Harmonika opiera się na zaczerpniętym z *Ad matrem* i rozwiniętym w *Dwóch pieśniach sakralnych* pomyśle nawarstwiania składników akordu wedle dźwięków melodii. W *Euntes ibant et flebant* występują w zasadzie dwa akordy: *d, e, f* (w częściach skrajnych) oraz *b, c, d, e, f* w środkowej kulminacji, przy czym melodyka najwyższych działających głosów nawet i tu wykorzystuje wyłącznie dźwięki pierwszego z nich (Przykład 33). Jedynie *Coda* przynosi element zaskoczenia: melodyczne *es* oraz quasi kadencję na nucie pedałowej *d*, złożoną z akordów: D-dur, B- dur i d-moll.

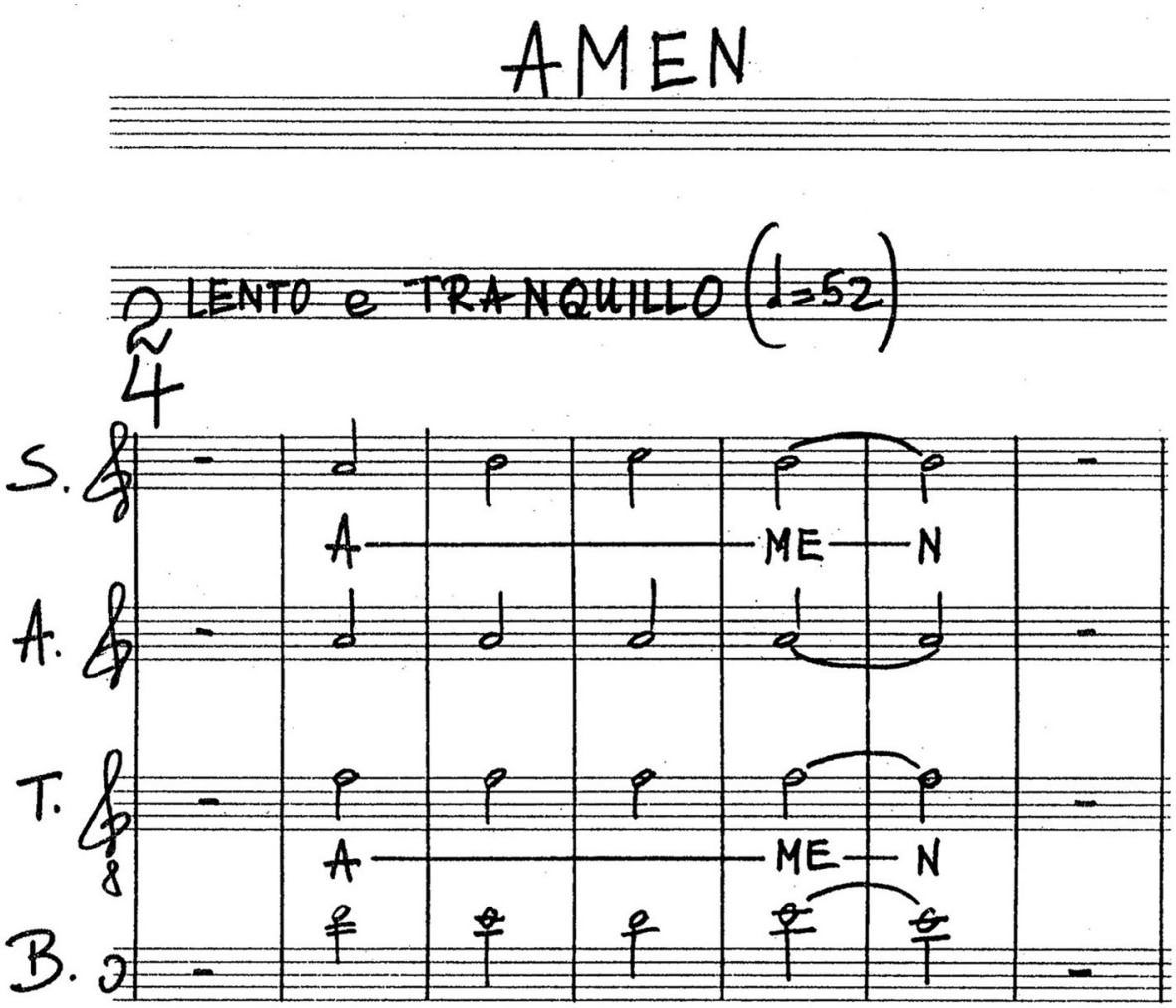
Amen od strony rozdzielenia epizodów muzycznych zbudowane jest w podobny sposób (tekst słowny ogranicza się bowiem wyłącznie do słowa tytułowego), pauzy generalne rozdzielają coraz bardziej rozbudowywane epizody, by w ostatnich powrócić do początku. Otwierająca utwór fraza melodyczna w najwyższym głosie (początkowo alt, później sopran) jest transpozycją o kwintę w górę początkowej frazy *Euntes ibant et flebant* (ze skróconym ostatnim dźwiękiem); tu jednak linia najniższa (początkowo tenor, później bas) prowadzona jest w ruchu przeciwnym, środkowe, wewnętrzne głosy wypełniają diatonicznie pole harmoniczne zawarte pomiędzy dźwiękami najwyższego i najniższego głosu (Przykład 34).

33. Henryk Mikołaj Górecki. *Euntes ibant et flebant,* s. 3, t. 1-6



Pomysły na redukcję materiału muzycznego: harmonicznego i melodycznego z *Dwóch pieśni sakralnych*, *Euntes ibant et flebant* oraz *Amen* zaczyna następnie wprowadzać Górecki do muzyki niereligijnej. Jest to więc odmienna sytuacja, niż u Pendereckiego, ponieważ dowodzi prymatu ideowego nad warsztatowym.

34. Henryk Mikołaj Górecki. *Amen,* s. 3, t. 1-6



Można bowiem przypuszczać, że muzykę religijną starał się Górecki oczyścić w miarę możliwości z największej ilości pierwiastków ludycznych, technicznych, anegdotycznych czy fabularnych, by próbować dotrzeć do metafizyki i *sacrum*. Jeśli Penderecki starał się dotrzeć do słuchacza poprzez komunikatywność gestów kompozytorskich, o tyle Górecki – poprzez ograniczanie środków i ich prostotę, a co za tym idzie – przejrzystość. Obie drogi przyniosły kompozytorom ogromny rozgłos i uznanie poza środowiskiem miłośników awangardy i muzyki nowoczesnej, ale też obie zbliżyły niebezpiecznie ich

twórczość do granicy dobrego smaku (*III Symfonia* Góreckiego, *Koncert fortepianowy „Zmartwychwstanie”* Pendereckiego).

Cytowana już tu *Msza* Krzysztofa Meyera, konsekwentnie diatoniczna, jest również poważną próbą dotarcia do istoty uduchowionej narracji, poprzez redukcję elementów dekoracyjnych, „barokowych” i odwracających uwagę. Jednak nieuchronnie nasuwa się tu pytanie o to, jak daleko można zastosować swoistą ascezę środków, bez obawy o utratę zainteresowania odbiorcy.

Miserere Pawła Szymańskiego (1993) i *Miserere* (1996) Stanisława Krupowicza, powstałe w ostatniej dekadzie XX w., nawiązują do historii, kreując już postmodernistyczną grę ze słuchaczem. Krupowicz podejmuje ją za pośrednictwem jednego z najsłynniejszych utworów do tego tekstu napisanym – *Miserere* Gregorio Allegriego. Aby zmniejszyć czasowy dystans, posługuje się kompozytor techniką *nota contra notam,* stosuje imitacje i ścisłą polifonię (kanony). *Brzmieniową i strukturalną warstwę* Miserere *tworzą trzy plany: cytat chorały gregoriańskiego wykonywany przez głos kontratenorowy, antyfonalny dialog dwóch chórów oraz popisowo, quasi-improwizacyjnie traktowana partia sopranu solowego. Zasadniczo plany pojawiają się sukcesywnie: dziewięć odcinków cytatu dzieli, szereguje narrację. Antyfonalnie traktowane chóry pojawiają się zawsze po cytacie, a z nich niejako „wyrasta” wirtuozowski śpiew sopranu (...). Te fragmenty z kolei zamykają się akordowymi kadencjami*.[250] Rzecz interesująca, gęsta, wielogłosowa harmonika, operuje często modalizmami, ale nie nawiązującymi do najsłynniejszego z XX-wiecznych wzorów, messiaenowskiego. Polifonia w dwuchórowej obsadzie jest

czynnikiem dominującym. Archaizacja techniki kompozytorskiej jest trudno zauważalna w odbiorze. Pojawia się natomiast – pod koniec utworu – czytelny cytat z *Miserere* Allegriego. *Pokutny psalm renesansowy, pamiętający o chorale, przekształca się w barokową kantatę na sopran i chór kameralny, pisaną stylizowanym językiem schyłku dwudziestego stulecia, tworząc ekumeniczną całość, w której brzmi polifonia muzycznych stylistyk i duchowych tradycji chrześcijaństwa*[251].

35. Paweł Szymański. *Miserere*.
Copyright by Chester, London 1993, s. 20-21, t. 46-51

pp < *mp*

simile

7

o- ccu- lta sa- pi- e- nti- ae tu- ae ma- ni- fe- sta- sti mi- hi. E- cce e- nim, ve- ri- ta-

mp

E- cce e- nim, ve- ri- ta-

pp

E- cce e- nim, ve- ri- ta-

pp

o- ccu- lta sa- pi- e- nti- ae tu- ae ma- ni- fe- sta- sti mi- hi.

pp

p

glis.

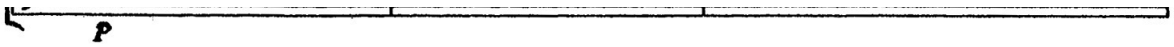
p

glis.

p

glis.

glis.


P

simile

tem di- le- xi- sti: i-nce-rta et o- ccu- lta sa- pi- e- nti- ae tu- ae ma- ni- fe-sta-sti

mp

tem di- le- xi- sti: i-nce-rta et o- ccu- lta sa- pi- e- nti- ae tu- ae ma- ni- fe-sta-sti

mp

tem di- le- xi- sti: i-nce-rta et o- ccu- lta sa- pi- e- nti- ae tu- ae ma- ni- fe-sta-sti

mp

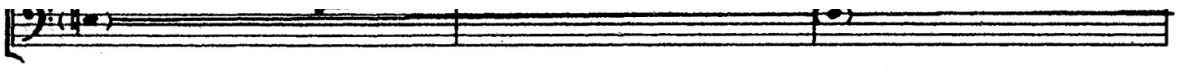
i-nce-rta et o- ccu- lta sa- pi- e- nti- ae tu- ae ma- ni- fe-sta-sti

pp

i-nce-rta et o- ccu- lta sa- pi- e- nti- ae tu- ae ma- ni- fe-sta-sti

pp *mp*

glissando



W *Miserere* Pawła Szymańskiego (Przykład 35) mamy podobną sytuację, to jest odwołania się do chorału. Wzorzec formalny mogło dlań stanowić *Miserere* Gesualda di Venosa lub późniejsze, ale bardziej znane *Miserere* Gregorio Allegriego, w którym polifoniczna tkanka dźwiękowa przeplata się z epizodami cytującymi melodię chorału. Paweł Szymański wykorzystał pełen tekst *Psalmu 50*, którego 19 dwuwierszy śpiewanych jest na przemian przez wokalny sekstet męski (z towarzyszeniem wibrafonu, harfy i 4 wiolonczel) oraz przez basa, intonującego melodie chorałowe[252]. Kontrast chorału z współczesną konstrukcją świadomie jest zatarty wskutek zastosowania diatoniczności przebiegów wokalnych, operujących wyłącznie różnymi składnikami akordów C-dur i d-moll w taki sposób, że sferę harmoniczną reguluje jedynie faktura, ponieważ każdy z głosów operuje wyłącznie jednym dźwiękiem. Rezultatem jest akord o budowie tercjowej: $d^0 - f^0 - a^0 - c^1 - e^1 - g^1$, którego składniki pojawiają się w różnych zestawach i kolejności, nigdy jednak nie występują sześciodźwięki, a zastosowanie pięciu głosów odnajdziemy zaledwie w dwóch epizodach (siódmym i dziewiętnastym). Partie harfy i wibrafonu uzupełniają harmonikę. Harfa operuje wprawdzie tymi samymi dźwiękami, co zespół wokalny, lecz w szerszym rejestrze oraz – wskutek zastosowania septymol rytmicznych – nadaje utworowi swobody. To, korespondując z ażurową fakturą, sprawia wrażenie podążania ku polichronicznej zasadzie regulacji czasu muzycznego. W wibrafonie pojawiają się natomiast dźwięki uzupełniające wykorzystywaną skalę do dwunastodźwiękowej

i również ułożone w tercjowy szereg (położony o tryton powyżej poprzedniego), a więc dźwięki: $gis^0 – h^0 – dis^1 – fis^1 – ais^1 – cis^2$. Dźwięki te układają się w jeszcze bardziej ażurowy wzór, ponieważ partia tego instrumentu grana jest wyłącznie smyczkiem (a w przypadku kilkunastu dwudźwięków, a są nimi zawsze sąsiednie składniki szeregu czyli tercje) – dwoma smyczkami, co wyklucza jakiekolwiek szybsze przebiegi. Pełnią rolę głównie kolorystyczną. Jedynie w epizodzie 11. i 13. występują wszystkie dźwięki tego szeregu; stanowi to analogię konstrukcyjną do ażurowej budowy partii wokalnej. Partia wiolonczel zawiera jedynie glissanda, które poprzez wszystkie nieparzyste epizody wznoszą się faliście od dźwięku *D* (t. 1) do najwyższego osiągalnego na koniec utworu (t. 202). Epizody chorałowe operują pentachordem: $c^0 – d^0 – e^0 – f^0 – g^0$. Głównym dźwiękiem, na którym rozgrywa się melorecytacja jest dźwięk f^0. Mniej więcej w środku frazy znajdujemy wychylenie o sekundę wielką do góry (na g^0), zaś frazę kończy formuła kadencyjna: $f^0 – e^0 –c^0 – d^0 – d^0$. W ostatnim epizodzie chorałowym (18) kadencja ta jest wydłużona: dźwięk d^0 pojawia się nie dwa, lecz trzy razy. W ten sposób kompozytor definitywnie zamyka frazy chorałowe i sugeruje rychłe zakończenie utworu. Warto jeszcze wspomnieć o pokrewieństwach interwałowych pomiędzy poszczególnymi epizodami. O ile wszystkie chorałowe rozpoczynają się od dźwięku f^0 (wyjątek stanowi epizod 19, ostatni, rozpoczynający się od a^0), o tyle większość instrumentalno-wokalnych w partiach wokalnych rozpoczyna się od dźwięku d^0, zaś kończy na dźwiękach: f^0 (pięciokrotnie), a^0 (czterokrotnie) oraz e^1 (jeden raz). Większość zatem przejść między epizodami instrumentalno-wokalnymi

a chorałowymi odbywa się poprzez unisona lub konsonanse, natomiast wszystkie (oprócz ostatniego) przejścia od epizodów chorałowych do instrumentalno-wokalnych są przygotowane poprzez dojście do unisonu. Wszystkie wprowadzenia strof instrumentalno-wokalnych rozpoczynają się od szeptu, co zaciera wyrazistość struktury tonalnej, zaś artykulacji nadaje znaczenie silnie ekspresywnego. Sfera centralizacji tonalnej, bardziej barwowej, niż *de facto* harmonicznej, stanowi przedmiot wielkiej dbałości kompozytora. Zwłaszcza, że wiolonczelowe glissandi często pełnią rolę podstawy harmonicznej i decydują o quasi-tonalnym zabarwieniu poszczególnych połączeń

36. Paweł Szymański. *Lux aeterna.*

Copyright by Chester, London 1993, s. 16-17, t. 71-80

I

S 1 2 — LUX sf — PE- sf — sempre simile

A 1 2 — RPE- sf — sempre simile

T 1 2 — LUX sf — sempre simile

B 1 2 — PPP — PE- sf — ET sf — RPE- sf — sempre simile

sempre legato e poco glissando *) — PPP mezza voce sempre

II

S 1 2 — LUX sf — PE- sf — sempre simile

A 1 2 — RPE- sf — sempre simile

T 1 2 — LUX sf — sempre simile

B 1 2 — PPP — PE- sf — ET sf — RPE- sf — sempre simile

sempre legato e poco glissando *) — PPP mezza voce sempre

III

S 1 2 — LUX sf — PE- sf — sempre simile

A 1 2 — RPE- sf — sempre simile

T 1 2 — LUX sf — sempre simile

B 1 2 — PPP — PE- sf — ET sf — RPE- sf — sempre simile

sempre legato e poco glissando *) — PPP mezza voce sempre

A

Cel — Vbf — Pfte — Ar — lascia vibrare sempre

PPP legato sempre, sempre lascia vibrare

B

Cel — con ped sempre

Vbf — lascia vibrare sempre

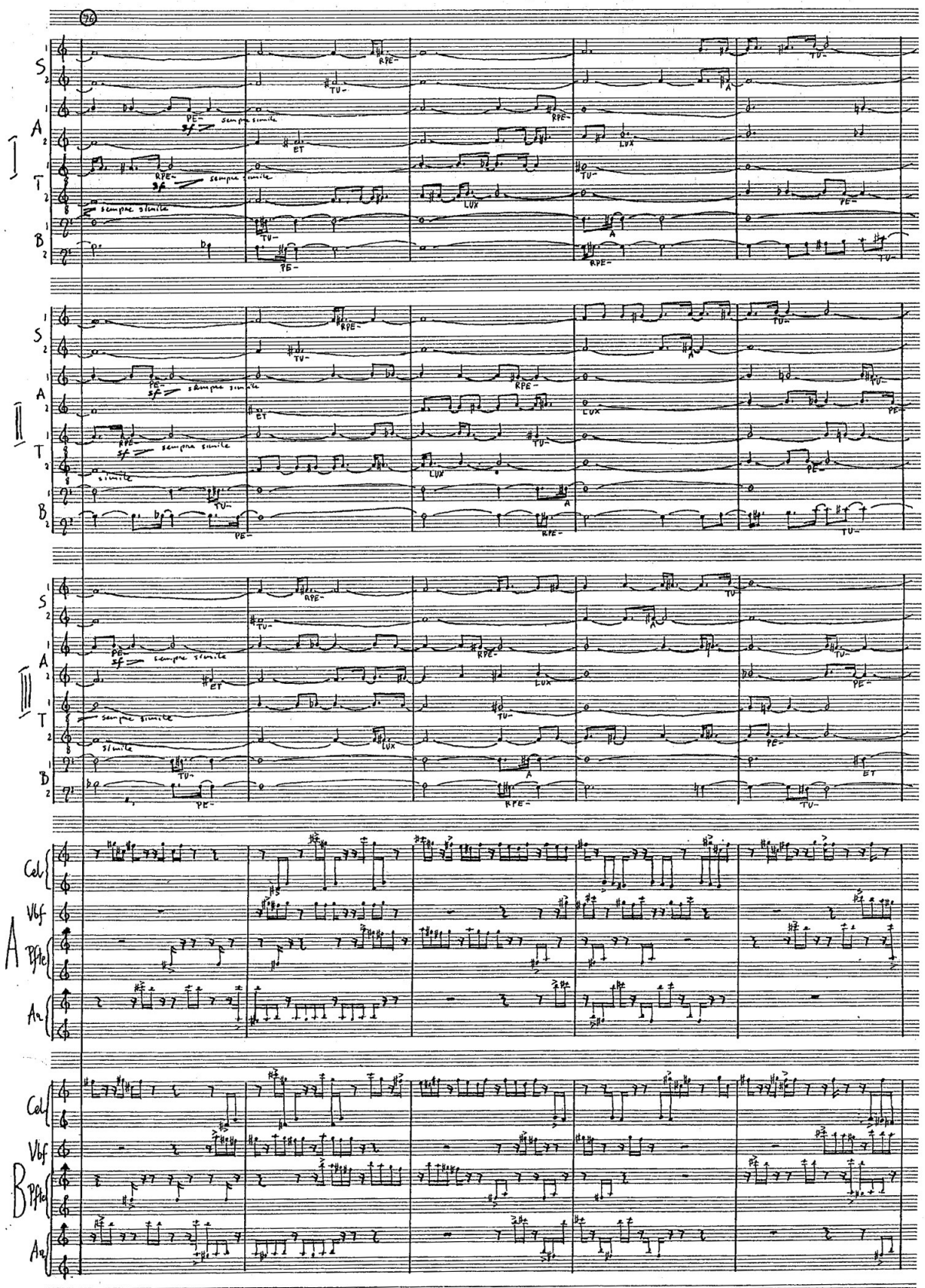
Pfte — con ped sempre

Ar — lascia vibrare sempre

PPP legato sempre, sempre lascia vibrare

*) ALL NOTES WITHIN ONE SYLLABLE SHOULD BE PERFORMED LEGATO. THE BREATHS ARE TO BE TAKEN BETWEEN THE SYLLABLES ONLY. GLISSANDO CONCERNS THE SEMITONE STEPS WITHIN ONE SYLLABLE ONLY

WSZYSTKIE DŹWIĘKI W OBRĘBIE JEDNEJ SYLABY POWINNY BYĆ WYKONYWANE LEGATO. ODDECHY NALEŻY BRAĆ TYLKO MIĘDZY SYLABAMI, MOŻLIWIE JAK NAJRZADZIEJ. GLISANDO DOTYCZY TYLKO POCHODÓW PÓŁTONOWYCH W OBRĘBIE JEDNEJ SYLABY.


76
I
II
III
A
B
S
A
T
B
Cel
Vbf
Pfte
Au
sempre simile
simile
sf
RPE-
TU-
PE-
ET
LUX
A

Pomimo zatem zastosowania melodyki chorałowej i – ogólniej – diatoniczności jako idei nadrzędnej, warstwa brzmieniowa odległa jest od tradycji śpiewu responsorialnego z jednej strony, a od tradycji muzyki kościelnej z drugiej. Niema w tej muzyce niczego malarsko barokowego, żadnego przepychu, otrzymujemy jedynie ascezę i ograniczenie środków, co nie ma nic wspólnego z uproszczeniami językowymi, zmierzającymi do restytuowania minionej, XIX-wiecznej stylistyki. Gra ze słuchaczem polega na swoistym iluzjonizmie, zacierającym kontury melo-harmoniczne, wydobywającym reminiscencje sonoryzmu i kontrapunktycznej precyzji.

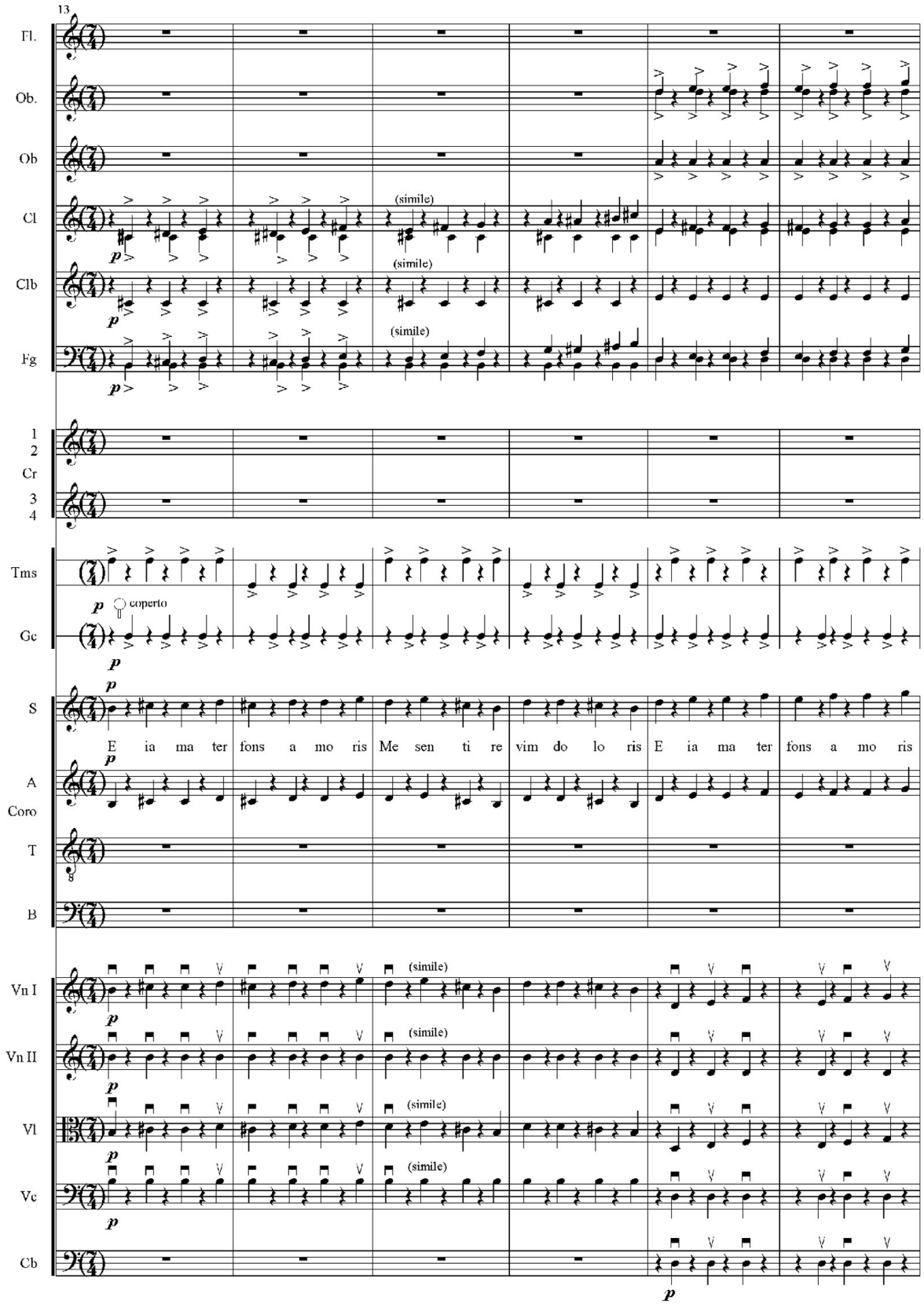
Lux aeterna (1984) tego samego autora (Przykład 36) jest konstrukcją o wiele bardziej skomplikowaną polifinicznie i harmonicznie. Mamy tu bowiem kontrapunktyczne opracowanie niezwykle popularnego w okresie Renesansu *cantus firmus,* jaki stanowiła melodia *L'Homme armé*, podstawa wielu *missae parodiae*, m. in. Guillaume'a Dufay'a, Johannesa Ockeghema czy Jakoba Obrechta. Słynna melodia nie jest wprawdzie słyszalna, nie funkcjonuje na zasadzie cytatu, mającego przywołać określone treści, bądź idee, jest natomiast zauważalna ogólna jej struktura. W pierwszej fazie utworu oscyluje ona wokół pentachordu (*c* – *g*), w którym rozgrywa się pierwsza połowa melodii, rozczłonkowanej pomiędzy heterofonicznie traktowane głosy. Zabarwienie tonalne wyraźnie wskazuje c-moll. Faktura 24-głosowego chóru podzielonego na trzy grupy jest rozproszona, prawie punktualistyczna: poszczególne motywy składają się przeważnie z 1 – 3 dźwięków i oddzielane są dłuższymi pauzami. Struktura rytmiczna jest przybliżona, stąd też i przebieg nieokreślony

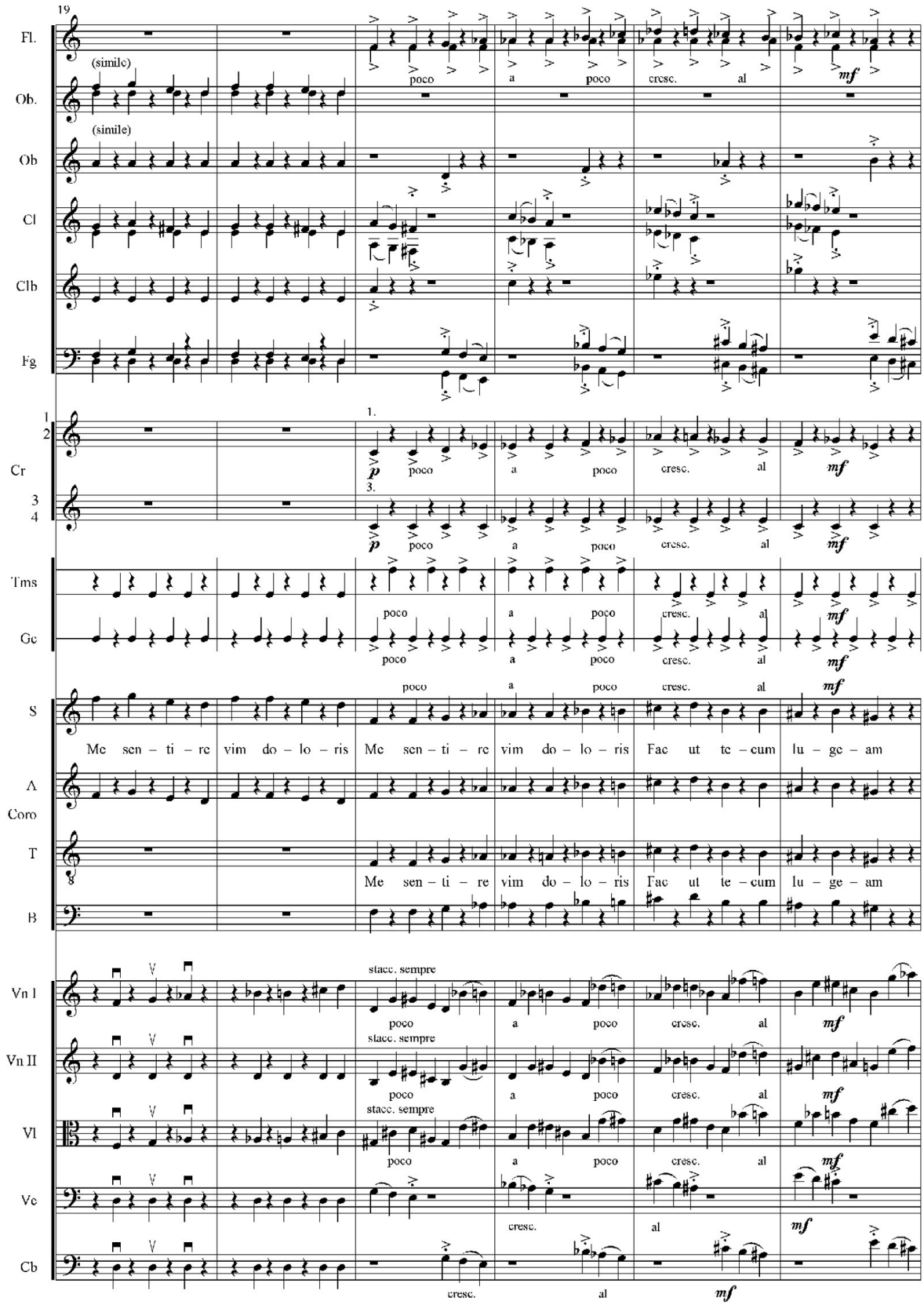
metrycznie. Intermezzo instrumentalne (dwie grupy instrumentów strunowych i perkusyjnych) przenosi analogiczne motywy poprzez krąg kwintowy, zawiesza się na podwójnym dźwięku prowadzącym: górnym do kwinty i dolnym do prymy nowej tonacji, którą jest fis-moll. Tu pojawia się już precyzyjna notacja rytmiczna i pojawia faktura pozornie homofoniczna. Akordy jednak stanowią treść gry kontrapunktycznej, przypominając w ten sposób technikę mikropolifoniczną. Tu odpowiadające sobie pary głosów (np. dwa głosy sopranowe z I, II i III chóru) prowadzą kanony w unisonie o niewielkim przesunięciu. Regulacja wewnętrzna materiału polega na manipulowaniu gęstością pola harmonicznego i jego ambitusem. Do tego dochodzi zgęszczanie i rozrzedzanie w drobnych wartościach prowadzonych partii instrumentalnych. *Codę* utworu osiąga kompozytor rezygnując z polifonii na rzecz akordów w chórach i instrumentach, klimatem i kolorystyką przypominających zakończenie *Wesela* Igora Strawińskiego. Być może i to jest częścią gry, prowadzonej przez kompozytora ze słuchaczem. Muzyka na wskroś nowoczesna kryje w sobie dawne matryce tonalne, diatoniczność jest jedną z reguł. Pozorna archaizacja i pozorna nowoczesność dają jednakże niebanalny rezultat, daleki od trywialności.

W obu wszakże przypadkach mamy do czynienia z modelami w większym lub mniejszym stopniu nawiązującymi do przeszłości. *Miserere* (1999) Krzysztofa Baculewskiego, przeciwnie, używa jedynie w różnym stopniu dysonującej harmoniki, a tekst swojego utworu układa z 3 różnych psalmów, w których występuje tytułowe słowo (tj. z *Psalmów 50, 55, 56*) oraz z liturgicznego

Agnus Dei. Faktura waha się pomiędzy cztero- a ośmiogłosową, ale nigdzie nie występuje ani struktura tonalna, ani modalna, ani tym mniej – melodyka pochodzenia gregoriańskiego. Zresztą w ogóle melodyka odgrywa tu zdecydowanie mniejszą rolę. Kulminację utworu stanowią akordy złożone naprzemiennie z półtonów i trytonów – można w tym widzieć aluzję do początku *Przebudzenia Jakuba* Krzysztofa Pendereckiego, choć aluzyjność ta wyraża się li tylko w regule konstruowania struktury harmonicznej, innych kontekstów brak. Ekspresja utworu kryje się jedynie w zróżnicowaniu kontrapunktycznym, rytmice podkreślającej semantykę i rezygnacji z dwunastodźwiękowych akordów. *Pierwiastek religijny pozostaje w* Miserere *wyraźnie obecny, przy czym – mimo pewnej dozy dramatyzmu, nie jest to religijność o charakterze publicznym, otwartym, czy na pokaz. Wręcz przeciwnie, rysuje się tu ona raczej w wymiarze osobistym i prywatnym, by nie rzec – intymnym*[253].

37.Stanisław Moryto. *Stabat Mater*, cz. 3. *Eia Mater*, t. 13-24, s. 30-32, kopia rękopisu


13
Fl.
Ob.
Ob
Cl
Clb
Fg
(simile)
1
2
Cr
3
4
Tms
Gc
coperto
S
E ia ma ter fons a mo ris Me sen ti re vim do lo ris E ia ma ter fons a mo ris
A
Coro
T
B
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb


19
Fl.
Ob.
Ob
Cl
Clb
Fg
Cr
Tms
Gc
S
A
Coro
T
B
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Cb
(simile)
(simile)
poco a poco cresc. al
Me sen – ti – re vim do – lo – ris Me sen – ti – re vim do – lo – ris Fac ut te – cum lu – ge – am
Me sen – ti – re vim do – lo – ris Fac ut te – cum lu – ge – am
stacc. sempre
cresc. al

W początku lat 90. tematyka religijna zaczęła się pojawiać w twórczości Stanisława Moryty (ur. 1947). Najwyraźniej kompozytor postanowił poświęcić się temu gatunkowi, bowiem do końca dekady skomponował jeszcze kilkanaście utworów religijnych, prawie rezygnując z muzyki świeckiej, m.in. *Trzy psalmy* (1994), *Te Deum* (1995), *Stabat Mater* (1999), *Carmina Crucis* (2000) i *Mszę legnicką* (2000).

Stabat Mater, najbardziej charakterystyczne dla twórczości religijnej Moryty, zwraca się jednak ku klasyce XX wieku. Z jednej strony mamy nieustanne operowanie drugą skalą messiaenowską (cztery grupy złożone z sekundy wielkiej i sekundy małej), co skutkuje zasadniczym ujednoliceniem faktury. Melodyka oscyluje ciągle wokół tercji małej, pola harmoniczne przesuwają się o ten interwał i jego wielokrotności. Najbardziej więc zwracają uwagę modulacje o tryton, w harmonice funkcyjnej bardzo odległe – w tym modus natomiast – nieodległe, pokrewne. Z drugiej strony mamy do czynienia z formami tradycyjnymi: budowa zwrotkowa, refreny, historyczna instrumentacja, prosta rytmika, operująca przeważnie sąsiednimi i nieskomplikowanymi w układach wartościami rytmicznymi (ósemki, ćwierćnuty, półnuty), finał (*Fac me plagis*) quasi „syntetyczny", tj. z melodycznymi cytatami i fakturalnymi analogiami z pierwszej (*Stabat mater dolorosa*) i drugiej (*Quis est homo*) części utworu, symetryczność formy z najbardziej wykorzystującą pełną obsadę częścią środkową (*Eia Mater*). Trudno też nie spostrzec inspiracji sztandarowym i najbardziej efektownym dziełem Carla Orffa, jakim są *Carmina burana* (1936). *Verum est, quo legitur* (z drugiego epizodu, *Fortunae*

plango vulnera), a nawet pierwsza i ostatnia część dzieła Orffa (*O, Fortuna*), wykorzystują wąsko zakresową melodię (seksta mała), akompaniowaną synkopami na słabych częściach taktu. Moryto stosuje ten sam efekt w *Eia Mater*: ambitus melodii nie przekracza seksty (wielkiej), rytmika trzyma się dwutaktowego schematu, a akompaniament wykazuje te same cechy, choć nieco odmienną instrumentację, pozbawioną orffowskiego blasku i koloru (Przykład 37). Orff mówi o zdradliwości losu, który ze szczytów zrzuca na sam dół, Moryto – o współczuciu dla bolejącej Matki, źródła wszechmiłości. Zastosowanie takich środków w bodaj najbardziej lirycznej strofie *Stabat Mater*: to znaczy obciążonego rozrywkową tradycją schematu synkopowanego akompaniamentu i chóru najczęściej skandującego unisono tekst, pocięty na sylaby – stanowi najbardziej zdumiewający przykład muzycznej interpretacji poetyckiej treści sekwencji (może poza wspomnianym już tu pomysłem Jana Oleszkowicza). Podobnie jak Orff, zwraca się Moryto również ku quasi-gregoriańskiej monodii. W *Quis est homo* – oprócz budowy refrenowej – mamy cztery powtórzone, zamknięte w interwale kwarty czystej, frazy, które na równi odwołują się do chorału, jak i do jego orffowskiej transformacji. Faktura i harmonika kierują słuchacza nieodmiennie w świat doznań sprzed ponad półwiecza. Zwrócił na to także uwagę Ludwik Erhardt, który po wykonaniu utworu pisał z entuzjazmem w 2002 r., że w *Stabat Mater* Moryto uwagę słuchacza utrzymuje *w nieustającym napięciu swą inwencją melodyczną i brzmieniową, pomysłowością w zestawianiu wielkiej orkiestry i chóru, doskonale rozplanowaną w czasie formą – przy tym wszystko, co się w tym utworze dzieje, jest celowe, niezbędne,*

służy wyrazowi dramatycznemu. Język dźwiękowy tego Stabat Mater *jest językiem XX wieku, bliższy jednak muzyce Orffa i Brittena niż awangardy; tylko w drugiej części partia chóru męskiego jest dalekim echem gregoriańskich tonów psalmowych.* [Sama muzyka] *nie wykazuje bezpośredniej zależności od wybranego tekstu sekwencji, nie ilustruje go, ani nie komentuje, jest raczej wyrazem emocji współczesnego człowieka pobudzonej głębszym przeżyciem religijnym.*[254]

Msza legnicka, kolejny utwór religijny tego samego autora, jeszcze bardziej upraszcza i ekspresję, rezygnuje także z nowocześniejszych środków technicznych. Ekspresja dźwiękowa jest tu nad wyraz ascetyczna, faktura homofoniczna, ślady imitacji odnajdujemy jedynie w partii organowej w *Kyrie*. Melodyka i harmonika opierają się na skalach modalnych, ich wycinkach i kombinacjach. Wstępna *Antiphona ad introitum* przeznaczona dla solowych organów i utrzymana w formie repryzowej (ABA), podobnie do *Stabat Mater*, wykorzystuje drugą skalę messiaenowską. Melodia układa się najczęściej w pochody sekundowe i tercjowe, większe interwały pojawiają się rzadziej (5 razy mamy sekstę wielką i 3 razy tryton), zaś harmonika stanowi paralelnie i z niewielkimi odstępstwami izorytmicznie poruszające się towarzyszenie. Co charakterystyczne, towarzyszenie to wykorzystuje w prawej ręce wyłącznie trytony (niekiedy z opóźnieniami), zaś w lewej – tercje małe (również niekiedy opóźniane). Akordy sumarycznie zbudowane są z akordów molowych lub durowych z dodanym trytonem, czasami noną małą. Ujednolica to zdecydowanie brzmienie i ekspresję, nadając jej cech nostalgicznych i przywołując jednocześnie klimat

utworów Oliviera Messiaena. Faktura jest w *Antyfonie* ściśle czterogłosowa, ale homofoniczna. *Kyrie* wykazuje budowę antyfoniczną, gdzie partie chóralne przeplatają się z organowymi. Ponadto środkowy fragment (*Christe eleison*) jest prostą transpozycją o kwintę czystą do góry fragmentu *Kyrie*. Skala jest również ta sama, co w *Antyfonie*, lecz powiększona o jeden składnik (kwintę czystą od prymy). Zwraca uwagę zastosowanie podwójnych dźwięków prowadzących (na prymę i na kwintę), jako elementu archaizacji dla przywołania średniowiecznego klimatu. *Glorię* cechuje responsorialność. Monodia melodyczna imitująca zaśpiew chorałowy na tle stojących kwint w organach pojawia się na przemian z wznoszącą frazą (alt solo, dwojony przez górną linię organów) utrzymaną w skali miksolidyjskiej (bez tercji na pierwszym stopniu). *Sanctus* to rodzaj sopranowego ariosa z prostym rytmicznie akompaniamentem organów, zaś w *Agnus Dei* (ponownie forma ABA) zwraca uwagę usytuowany centralnie hymn *Ortus de Polonia Stanislaus* Jerzego Libana (XV/XVI w.), zacytowany *in extenso* w czterogłosowej fakturze, lecz z *cantus firmus* w sopranach i na tle burdonowej, stojącej przez cały czas trwania cytatu kwinty w organach. Końcowe *Benedicamus Domino* wykorzystuje dokładnie ten sam materiał, co wstępna *Antiphona ad introitum*, lecz wzbogacony o piąty głos – pedału organowego. Głos ten porusza się wyłącznie po składnikach czterodźwięku małotercjowego (od *d*). Zmiana ta ma jedynie kosmetyczny charakter, brzmienie instrumentu wzmacnia się, natomiast pozostaje ta sama, znana ze wstępu jednostajna falista linia melodyczna, wskutek monotonii interwałowej pozbawiona napięć.

Cytat z jednego z ważniejszych zabytków muzyki polskiej, antyfony z oficjum o św. Stanisławie może stanowić rodzaj zawoalowanej ideowej[255] dedykacji *Mszy* noszącej w podtytule nazwę miasta rodzinnego Jerzego Libana. Nie jest to jednak *missa parodia*, bowiem cytat pojawia się jedynie w *Agnus Dei*, zaś jego *cantus firmus*, ani inne cechy nie zostały w inny sposób w utworze wykorzystane.

Msza legnicka stanowi dość charakterystyczny przykład kompozycji wykorzystującej nader proste środki warsztatowe, nie wymagające ani wirtuozerii, ani nawet nieco tylko bardziej wymagających technik interpretacyjnych. Niepokojące jest jednak to, że w podobnie do *Stabat Mater* również i w *Mszy* pojawiają się zbliżone rozwiązania formalne (budowa repryzowa lub refrenowa), identyczne komórki melodyczne i stanowiące ich konsekwencję podobne struktury harmoniczne. Zastosowanie skali messiaenowskiej w sposób podkreślający wyłącznie ich strukturę interwałową (melodyczną i harmoniczną) doprowadza do ujednolicenia ekspresji obu utworów.

Jeszcze inną postawę reprezentuje Paweł Łukaszewski (ur. 1968). Jego twórczość z nielicznymi wyjątkami koncentruje się głównie wokół wątków religijnych. Nie tylko muzyka chóralna, w której absolutnie dominują utwory religijne, lecz i wokalno-instrumentalne symfonie są *de facto* kantatami czy oratoriami do tekstów religijnych bądź przynajmniej powiązanych tematycznie z religią. Łukaszewski stał się w ten sposób jednym z głównych kompozytorów muzyki religijnej w Polsce, muzyki operującej wprawdzie najczęściej uproszczonym warsztatem postsnonorystycznym, bądź postminimalistycznym,

wykorzystującym chętnie diatoniczne płaszczyzny, ale też muzyki, której pomysły konstrukcyjne wywodzą się często z tych właśnie nurtów. Sprawność warsztatowa oddala w przypadku Łukaszewskiego niebezpieczeństwo popadnięcia w banał i nudę, choć większość utworów, zwłaszcza przeznaczonych na chór *a cappella* operuje bliźniaczymi środkami.

Jego *O Adonai* (1995) na chór mieszany jest oryginalnie skomponowanym hymnem, opartym całkowicie na skalach modalnych, co nietrudne do zauważenia już w samym tylko zapisie, ponieważ nie występują w nim w ogóle znaki chromatyczne. Oznacza to, że materiał dźwiękowy oscyluje pomiędzy kilkoma skalami średniowiecznymi: dorycką (od dźwięku *d*), eolską (od dźwięku *a*) i frygijską (od dźwięku *e*). Melika wykazuje spore zróżnicowanie: od epizodów o charakterze gregoriańskim (np. t. 47-51 w tenorach II), przez wąsko zakresowe oscylacje (t. 1-6 głosy męskie), po swobodne skoki do septymy wielkiej w wygodnym wokalnie rejestrze (t. 72-87, głosy męskie). Mamy i ostinata, i repetycje, i *divisi* w głosach. Harmonika kwintowo-sekundowa przypomina nieco renesansową: ruchy głosów wywodzą się *mutatis mutandis* z kontrapunktu palestrinowskiego. Świadczy to o pomysłowości kompozytora, szczególnie w zakresie faktury; jest ona dość bogata, lecz wyraźnie preferuje głosy męskie: soprany i alty przeważnie prowadzą spokojniejszą narrację, choć melodycznie wysuwają się na plan pierwszy. Tytuł kompozycji, jest hebrajskim tytułem Boga, w religii żydowskiej używanym zamiast niewymawialnego Jahwe. Tekst słowny ogranicza się jedynie do fragmentu antyfony

(*O Adonai, et dux domus Israel, qui Moysi in igne flammae rubi apparuisti*)[256] i ma charakter liryczno-patetycznej inwokacji.

Osobny wątek stanowią kolędy i pastorałki, na ogół chóralne, powstające rzez cały omawiany okres w różnej stylistyce u różnych kompozytorów. Komponowane do tekstów tradycyjnych, jak i poetyckich, nie stanowią ani głównego nurtu, ani nie są źródłem nowatorskich pomysłów w zakresie techniki kompozytorskiej, ale w mniejszym lub większym zakresie pojawiają się w wielu katalogach utworów. Niektórzy autorzy, jak Rafał Augustyn, Edward Pałłasz czy Edward Sielicki operują w chóralnych kolędach własnych wzbogaconym o nietonalną harmonikę uwspółcześnionym językiem meloharmonicznym. Krzysztof Baculewski posługując się w opracowaniach znanych melodii kolędowych (również chóralnych) zaawansowaną harmoniką tonalną, wprowadza eksperymenty fakturalne i zaawansowaną technikę z przeszłości (motet, folia, preludium chorałowe, kanon, fuga, wariacje). Wszyscy oni natomiast odwracają się od tradycji prostych homofonicznych opracowań Stanisława Niewiadomskiego, Stanisława Wiechowicza czy Stefana Stuligrosza, które zdominowały repertuar kolędowy większości chórów zawodowych i amatorskich. W tym sensie, nurt kolędowy, ciągle żywy i aktualny, wzbogaca repertuar zespołów wokalnych.

Na marginesie muzyki religijnej trudno jednak nie zauważyć, że szczególnie z tym rodzajem muzyki wiąże się kilka kategorii, szczególnie chętnie jej przypisywanych, jako oddające sens, idee i doznania transcendentne.

Piękno jest estetycznym i mistycznym wcieleniem Prawdy, jak Dobro jej wcieleniem estetycznym i moralnym, a wszystkie one

stanowią jedność, która gwarantuje powstanie i obecność uczuć metafizycznych, one zaś warunkują zaistnienie pierwiastka *sacrum*. Mieczysław Tomaszewski wśród kilku „wartości zgubionych" przez minione stulecie po kolei wymienia prawdę wyrazu, poczucie wolności oraz piękno[257]. Bohdan Pociej zauważa, że *Piękno w muzyce jest konsekwencją duchowości, ściśle i głęboko nią związane, z niej wynikające*[258]. A co więcej – *jest przede wszystkim wartością, jedną z głównych, obok Dobra i Prawdy, należy do transcendentaliów, względem których orientuje się nasze duchowe istnienie. Jest więc piękno wartością bezwzględną, nierelatywną. Są najrozmaitsze odczucia piękna i rozliczne postawy wobec niego; jest niewyczerpany zasób jego najrozmaitszych przejawów. Ono zaś w swej istocie jest jedno.* Dobro, Prawda, Piękno, to kategorie, które oscylują wokół pojęcia duchowości i choć może niekoniecznie winniśmy je rozumieć jak Platon w *Państwie*, to jednak przez wieki tradycji i historii kultury europejskiej, ciągle zachowały swoją żywotność, mimo licznych, niekiedy ze sobą sprzecznych interpretacji. Wiek XX uczynił tu sporo, by je zrelatywizować, zmarginalizować poprzez tragiczne doznania, jakie stały się udziałem większej części ludzkości. *Późny wnuk* znowu jednak odzywa się w kolejnych pokoleniach kompozytorów, którzy odwracają się od fascynacji swych poprzedników i od nowa poszukują nie tradycyjnych i nie nowatorskich, ale uniwersalnych kategorii. Nowość, jako kryterium wartości, podobnie jak wrażenie jako *ersatz* przeżycia – tracą na znaczeniu. I w tym szczególna rola przypadła ostatniemu ćwierćwieczu XX wieku, które przywróciło tendencje ponownie historyzujące od strony *métier*, a intelektualizm od strony

refleksji nad dziełem. I zarówno duchowość, jak i *sacrum* stają się przedmiotami przemyśleń i dyskusji.

Nie do końca jednak wiadomo, czy cecha ta przynależy wyłącznie do dzieła muzycznego, czy też do odbiorcy i do kodu przezeń odczytywanego. Z kolei ów kod może pochodzić z różnych postaw, z różnego światopoglądu, wiedzy i poziomu kultury, a niekoniecznie z wrażliwości na sztukę. Jeśli zatem duchowość i *sacrum* są stanami najwyższej świadomości, to *eo ipso* nie są dostępne wszystkim, są i muszą pozostać elitarne: cytowany aforyzm Arnolda Schönberga[259] tylko potwierdza, że ujawniają się one sporadycznie.

Dlatego też nie wszystkim twórcom, nawet muzyki religijnej, jest dane tego osiągnięcie[260]. Często się sądzi, że warunkiem niezbędnym stworzenia dzieła uduchowionego lub takiego, które może być odczytane jako uduchowione, jest uczestnictwo we wspólnocie religijnej właśnie. Ale wówczas pojęcie *sacrum* wiązałoby się bardziej ze sferą kręgu kulturowego i sposobu percepcji muzyki, nie stanowiłoby wartości od nich niezależnej. I tak na marginesie muzyki Eugeniusza Knapika, Stanisław Kosz wyraża opinię, że jej duchowość *domaga się jasnego „usytuowania" – dookreślenia i uzasadnienia – we właściwym kontekście. Jest to kontekst „nasz", kontekst nam najbliższy, kontekst duchowości, wyrastającej z korzeni kultury chrześcijańskiej.*[261] Mieczysław Tomaszewski, nie pretendując do wyczerpania problematyki, wszakże poszerza te warunki ponadto o *pozareligijną, ogólnie – humanistyczną duchowość ludzi niewierzących* i *duchowość Wschodu*[262], a nawet *odwołanie się do tradycji pogańskiej*[263].Nie wydaje się, aby można było jednoznacznie określić okoliczności

powstawania dzieł wykazujących cechy duchowości lub przepojonych *sacrum*. Niewątpliwie jednak muzyka religijna daje do tego rodzaju refleksji i materiał, i impuls.

Natomiast zastanawiającym jest, dlaczego dla większości kompozytorów polskich, którzy sięgnęli w ostatnim ćwierćwieczu do tekstów religijnych, wyobrażenie muzyki duchowej (termin Bohdana Pocieja[264]), czy *sacrum* w muzyce, wiąże się nieodłącznie z rezygnacją z bardziej zaawansowanych, modernistycznych środków, a przeważnie – z diatoniką lub inną formą redukcji materiału dźwiękowego, zwłaszcza melodycznego. Czy jest to powrót do historycznego cecylianizmu czy też dostosowanie się do zaleceń encykliki *Motu proprio* papieża Piusa X sprzed ponad 100 lat? Powrót do muzyki pozbawionej wszelkiego *profanum*, teatralności, wpływów opery, muzyki odwołującej się do modelu polifonii palestrinowskiej, muzyki o ograniczonych rozmiarach i obsadzie etc.? A może jeszcze inaczej: lata 80. i stan wojenny stanowiły dla wszystkich, którzy je świadomie przeżyli, doświadczenie traumatyczne. Sytuacje mniej lub bardziej ekstremalne, skłaniają do zupełnie innych refleksji. Nie jest więc wykluczone, że to one spowodowały zwrot ku bardziej zrozumiałym środkom i ekspresji. Analogiczne zwroty ku tradycji dały się zaobserwować np. podczas II wojny światowej w rysunkach Tadeusza Kulisiewicza (*Ruiny Warszawy 1945*) czy Władysława Strzemińskiego (cykl *Deportacja,* 1940).

Ale czy ta diatonizacja muzyki stanowi wyraz zwątpienia w siłę ekspresji postaw nowatorskich, czy też oznacza niechęć do aleatorycznego, sonorystycznego albo serialnego świata? Czy po prostu jest to rodzaj intelektualnego lenistwa czy wygodnictwa...?

A może wyobrażenia sakralności tak przemożnie i nieodłącznie wiążą się z wizją wnętrz świątynnych, których zdecydowana większość utrzymana jest w stylach historycznych, że uniemożliwia wyabstrahowanie od brzmień chorałowych, organowych, a w każdym razie liturgicznych? Czy też stanowi ono dalekie pokłosie realizmu socjalistycznego, gdzie uproszczenia warsztatowe uznawano za warunek *sine qua non* dotarcia dzieła do szerokich mas odbiorczych?

Stefan Kisielewski ukuł nawet termin „socrealizm liturgiczny”[265] na określenie muzyki religijnej, uproszczonej formalnie, estetycznie i warsztatowo, nawiązującej do najgorszych wzorców przeszłości lub populistycznej teraźniejszości, która w życiu społecznym odgrywa coraz większą rolę, wywierając też coraz większy wpływ na muzykę artystyczną. Jest sprawą oczywistą, że czym innym była i jest kościelna muzyka użytkowa, a czym innym – artystyczna. Ten podział – mniej czy bardziej formalny lub rzeczywisty – funkcjonował w muzyce europejskiego kręgu kulturowego od czasu wyodrębnienia się muzyki nieliturgicznej, co nastąpiło w epoce Odrodzenia. Koniec wieku XX przyniósł tu niepokojące zjawisko wprowadzania do muzyki poważnej – elementów nie tyle nawet popularnych, co populistycznych. Skutkuje to systematycznym zacieraniem się granic pomiędzy sztuką a kiczem. Powszechna skłonność do osiągnięcia łatwego i szybkiego szybkiego sukcesu z pominięciem rzemiosła i techniki, trend ku osiągnięciu popularności – zagłuszyła niegdysiejsze tendencje tworzenia muzyki z artystycznymi ambicjami. Wobec braku prawdziwej krytyki muzycznej w wolnej Polsce – mieszanie gatunków stało się

zjawiskiem uprawianym świadomie i obliczonym na zatarcie różnic pomiędzy muzyką koncertową a popularną, prostą a prostacką, użytkową a autonomiczną, między piosenką a kantatą. Ironia w określeniu Stefana Kisielewskiego coraz bardziej się zaciera, zaś samo zjawisko rozprzestrzenia się. Uwznioślenie banału, *consensus omnium* jako kryterium wyboru środków artystycznych, nie przekraczających granic komfortu percepcyjnego, przekształcenie dzieła w gadżet i zamknięcie sztuki w ramy konsumpcjonizmu naznaczyły piętnem wiele utworów. Nie tylko twórczość religijna to wskazuje, ale szczególnie ona. Teorię kontrkultury, „kampu" Susan Sontag sformułowała w 1964 roku[266]. Ale wówczas nie było tak wielu przykładów na potwierdzenie trafności obserwacji, iż różnica między kulturą wysoką, a masową zanika, bowiem tę pierwszą pochłania ta druga. Aluzyjność, potrzeba interpretacji i refleksji zostały wyparte przez powierzchowną zmysłowość, stylizację i sztuczność. Te zaś są dobrami konsumpcyjnymi.

Nie tak wielu kompozytorów cechowała postawa najtrudniejsza: zainteresowanie syntezą środków i nieustanne poszukiwanie wartości. Wyjątek stanowi twórczość religijna Pendereckiego, w której od *Psalmów Davida* z 1958 roku począwszy, a na *Kadiszu* z 2009 skończywszy, nieustannie wątki nowatorskie i historyczne mieszają się w różny sposób. Zresztą proporcje tradycji i nowatorstwa w różnych utworach (i okresach twórczości) są różne, ale kompozytor zawsze dbał o świadome ich zastosowanie. Trudno się przeto zgodzić w tym względzie z opinią Marii Gołaszewskiej, która na marginesie jego *Stabat Mater*, *Pasji*, *Jutrzni* i *Raju utraconego* pisze, że kompozytor *rezygnuje*

z nowatorstwa w celu zwiększenia ekspresji oraz dla czytelności zawartych w owych utworach treści pozamuzycznych, idei ogólnych.[267] W utworach tych jest bowiem dokładnie odwrotnie: ich nowatorstwo zwiększa i ekspresywność, i komunikatywność dzieł. I stąd wziął się ich sukces.

6. Spiritualizm

Istnieje ponadto swoista odmiana muzyki – co najmniej wywodzącej się z religijnej – której intencją główną nie jest jednak wyrażanie treści czy przeżyć religijnych, ani nawet tylko odwoływanie się do nich, ale chęć ukierunkowania odbiorcy w stronę wielkich doznań i poszukiwania metafizyczności dzieła. Muzyka tego rodzaju sięga chętnie po podniosłą tematykę, teksty nie budzące wątpliwości, często zatem jednoznaczne znaczeniowo, etycznie czy światopoglądowo. Nie musi ona mieć koniecznie powiązań z nurtami filozoficznymi, choć się to niekiedy zdarza. Chodzi tu o postawę twórczą, *a priori* ukierunkowującą dzieło artystyczne w stronę przeżycia o charakterze duchowym. Stąd więc proponowana nazwa – spiritualizm – niekoniecznie ma odwoływać się do postawy filozoficznej, uznającej rzeczywistość za przejaw aktywności ducha jako zasadniczej osnowy bytu, natomiast ma sugerować intencje przywoływania w dziełach przeżyć duchowych. Oczywiście, wiele utworów religijnych cechuje ta właśnie postawa, gdyż nie jest z nimi sprzeczna, natomiast jest pewna grupa utworów, które w kategorii muzyki religijnej

w żaden sposób się nie mieszczą, natomiast pasują do tu zaproponowanej.

Oratorium Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil *Uru-Anna* (1999), Eugeniusza Knapika *Wyspy* (1983) na orkiestrę smyczkową czy cykl pieśni orkiestrowych *Up into the Silence* (2000), Marcina Błażewicza *Arista* (1987) na perkusję i taśmę, Aleksandra Lasonia *Góry* (1980), Rafała Augustyna *A Life's Parallels* (1983) na sopran i orkiestrę, wszystkie te utwory cechuje poważna tematyka, wolny czas przeżycia; znaczenie i sens tych dzieł utrwala się dopiero w momencie refleksji, nie dają się łatwo aprobować, wymagają zastanowienia. Nie są przy tym tak plakatowo jednoznaczne, jak *III Symfonia* Henryka Mikołaja Góreckiego czy oratorium *Dies irae* Krzysztofa Pendereckiego. Język dźwiękowy jest wśród nich bardzo zróżnicowany: u Pendereckiego czy Błażewicza – sonorystyczny, u Góreckiego – pandiatoniczny, Pstrokońska-Nawratil lawiruje między sonoryzmem, a romantyzmem, Augustyn próbuje syntezy sonoryzmu z dyskretnym flirtem z modernizmem. Błażewicz odnosi się do filozofii Wschodu, Pstrokońska-Nawratil – do mistycyzmu chrześcijańskiego, Górecki – do archetypów kondycji ludzkiej, utwory Knapika i Augustyna – to liryczne refleksje nad losem i życiem człowieka.

7. Romantyzm epifenomenologiczny

Zjawiskiem zastanawiającym jest w ostatniej ćwierci XX wieku nurt muzyki w mniejszym lub większym stopniu rezygnujący z osiągnięć warsztatowych i estetycznych lat minionych i odwołujący się do różnych nurtów z przeszłości. Z jednej strony, można przypuszczać, że i kompozytorzy, i ich odbiorcy znużyli się dotychczasowym językiem, zwłaszcza awangardowym, który niejednokrotnie eksperymentował w zakresie różnych środków technicznych albo posługiwał się prowokacją estetyczną lub/i artystyczną. Z drugiej strony, trudno nie zauważyć, że to właśnie awangarda doprowadziła do poszerzenia rozumienia samego pojęcia terminu „muzyka", do unowocześnienia myślenia o sztuce i poszerzenia jej granic.

Dla społecznego funkcjonowania sztuki te spostrzeżenia mają widocznie znaczenie drugorzędne, bo ono kieruje się – zwłaszcza na przełomie XX/XXI w. – innymi wyznacznikami. Jednym z nich, niebagatelnej wagi, jest sytuacja – by tak rzec – rynkowa. A więc kwestia „zapotrzebowania". Oczywiście, można stwierdzić, że w skali całego społeczeństwa „zapotrzebowanie" na sztukę wysoką nie przekracza progu błędu statystycznego. Pomimo tego jednak istnieją odbiorcy zarówno literatury, jak i filmu, plastyki czy muzyki, zaliczający się do tej marginalnej kategorii. I to oni są głównymi bywalcami galerii, kin studyjnych czy koncertów muzyki współczesnej. Naturalnie, czyni się próby upowszechniania sztuki poprzez spektakularne akcje w rodzaju „Nocy muzeów", czy „wizyt" słynnych obrazów (np. *Damy z gronostajem* Leonarda da Vinci z krakowskiego Muzeum Czartoryskich) jednak one adresowane są głównie do sporadycznych jej odbiorców i nie zmieniają one sytuacji ogólnej

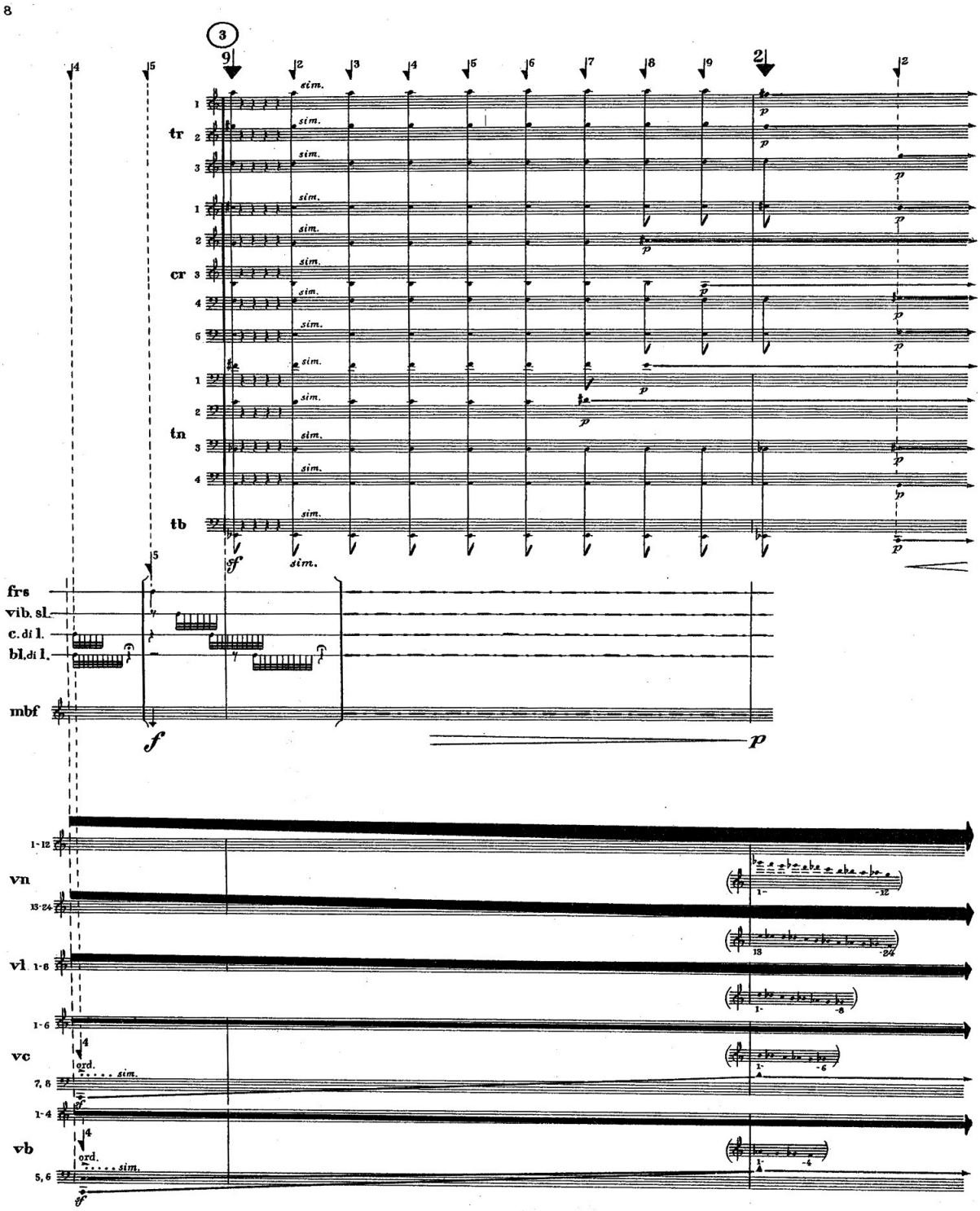
i codziennej. Powstają wprawdzie festiwale, które próbują poprzez oddziaływanie snobistyczne zachęcić publiczność ze sfer dotychczas nie uczestniczących w życiu muzycznym, ale te zachęty na ogół obejmują twórczość historyczną, z rzadka okraszaną pojedynczymi i na ogół znanymi już dziełami uznanych kompozytorów, jak Penderecki, Górecki czy Kilar.

W odniesieniu do muzyki współczesnej nastąpiło także rozwarstwienie. W sezonie koncertowym raczej trudno jej posłuchać, natomiast poświęcone jej festiwale cieszą się sporym zainteresowaniem, a na niektóre koncerty braknie biletów. Oznacza to, że jej odbiór stał się bardziej zjawiskiem socjologicznym, niż kulturowym. Pojawiły się społeczne „mody" na uczestniczenie w wydarzeniach o charakterze szczególnym, za czym nie idzie większe zainteresowanie tym gatunkiem muzyki, który je wypełnia.

Wielu kompozytorów w ewolucji swego języka dźwiękowego zaczęło sobie już na początku opisywanego w niniejszym tomie okresu zdawać sprawę z kryzysu recepcji muzyki awangardowej i w konsekwencji z kryzysu samej twórczości tego rodzaju. Świadectwem tego rodzaju była nie tylko postawa nowych pokoleń, które w tych latach wkroczyły na estrady koncertowe, ale także reakcja twórców, którzy uczestniczyli w kształtowaniu języka muzycznego i sonorystyki „szkoły polskiej". Do tego rodzaju reakcji należy nurt minimalistyczny, unizm, neofolkloryzm, różne przejawy postmodernistycznego rozumienia świata, który wówczas wkraczał w okres *sui generis* „dekadencji": syndrom *fin-de-siècle'u* został wzmożony przez syndrom *fin-de-milllénaire*.

38. Krzysztof Penderecki. *I Symfonia* [*I Symphonie*].

Ed. 6614 Copyright by Schott Music, Mainz - Germany, s. 9



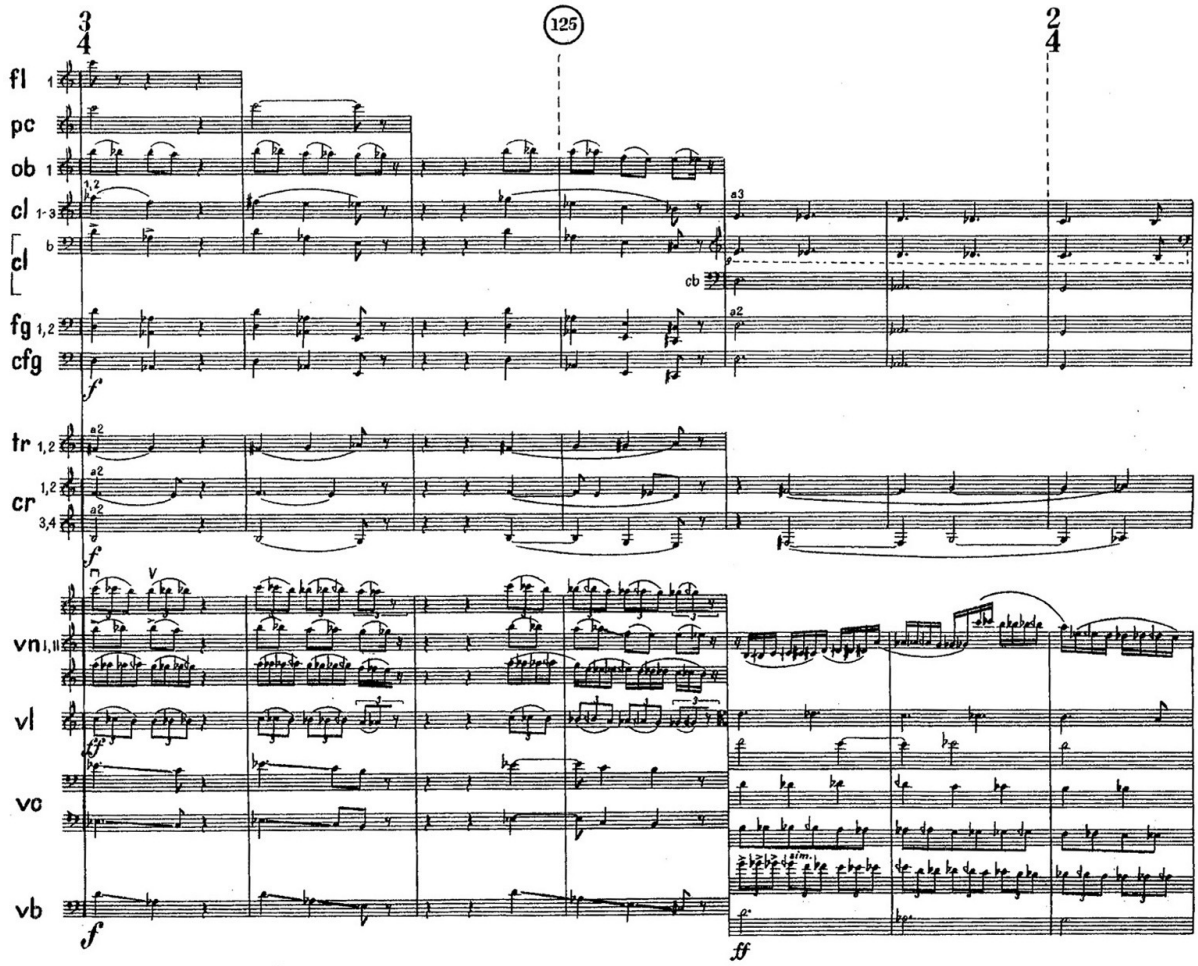
Pojawiła się tendencja odwrotu od zdobytych środków warsztatowych, upraszczania ich, niekiedy w dość drastyczny sposób i kierowania się w przeszłość. Pierwszym z kompozytorów, który zaczął tak komponować, był bodaj Krzysztof Penderecki, a pierwszym jego tego rodzaju kompozycją – *I.Koncert skrzypcowy* z 1976 roku. Pisze Mieczysław Tomaszewski: *Nie od razu neoromantyczno-postdodekafoniczna pełnia stylu została ukształtowana* [...]. *Ale z pewnością rozegrała się między partyturami* I Koncertu skrzypcowego, Raju utraconego *i* Symfonii „Wigilijnej”*, a kolejnymi partiami* Polskiego Requiem. [268] Lokalizuje w ten sposób pokrótce spojrzenie stylistycznego obiektywu kompozytora, które, jak się wydaje, aktualne jest do dziś. Fakt, iż pierwsza opera Pendereckiego, *Diabły z Loudun*, jest *de facto* ekspresjonistyczną operą, wywodzącą się i z niemieckiego ekspresjonizmu Schönberga czy Berga, i z postdodekafonicznej tradycji dźwiękowej rzutuje także i na dalsze dzieła kompozytora. *I Koncert skrzypcowy* nie jest od tych fascynacji bardzo daleki, choć za czasów powstania utworu wydawało się, że Penderecki dokonał zaskakującej *volty*, wkraczając do świata, wydawało się jak najbardziej odległego nie tylko od języka *Fluorescencji* czy *I Symfonii*, ale nawet od języka *Magnificat* czy *Przebudzenia Jakuba*.

Paradoksalnie, w partyturze *I Koncertu skrzypcowego* znajdziemy nie tylko aluzje do języka przełomu XIX/XX w., określane niekiedy jako „brucknerowskie”. Jest sporo elementów języka sonorystycznego, by wymienić znany z początku *I Symfonii* akord (Przykład 38) złożony wyłącznie z naprzemiennie usytuowanych półtonów i trytonów (np. s. 14, 17, 43-44, 61-62, 71

partytury *Koncertu*), do którego sięgnie jeszcze później Penderecki w *III* i *V Symfonii*, bądź fakturę mieszającą opadające (lub wznoszące) frazy chromatyczne (Przykład 39), niekiedy ćwierćtonowe – z glissandami ciągłymi w zbliżonych rejestrach (pomysł ten pojawiać się będzie jeszcze w wielu późniejszych utworach).

Ta analogia pokazuje, jak bliskie i podobne są pewne szczegóły rozwiązań technicznych w obu tych utworach, pomimo, że każdy z nich reprezentuje odmienną, wydawałoby się, stylistykę. Ale też i nie one decydują o ogólnym charakterze dzieła. Ton główny nadaje motywika. To ona będzie odpowiedzialna za stylistyczną narrację i ową „brukcnerowską" recepcję tego i wielu następnych utworów. Jej odrębność polega na wykorzystaniu przede wszystkim półtonów i trytonów, a więc tych interwałów, które tworzą ów charakterystyczny akord, po raz pierwszy użyty w *I Symfonii,* później także w *Przebudzeniu Jakuba*.

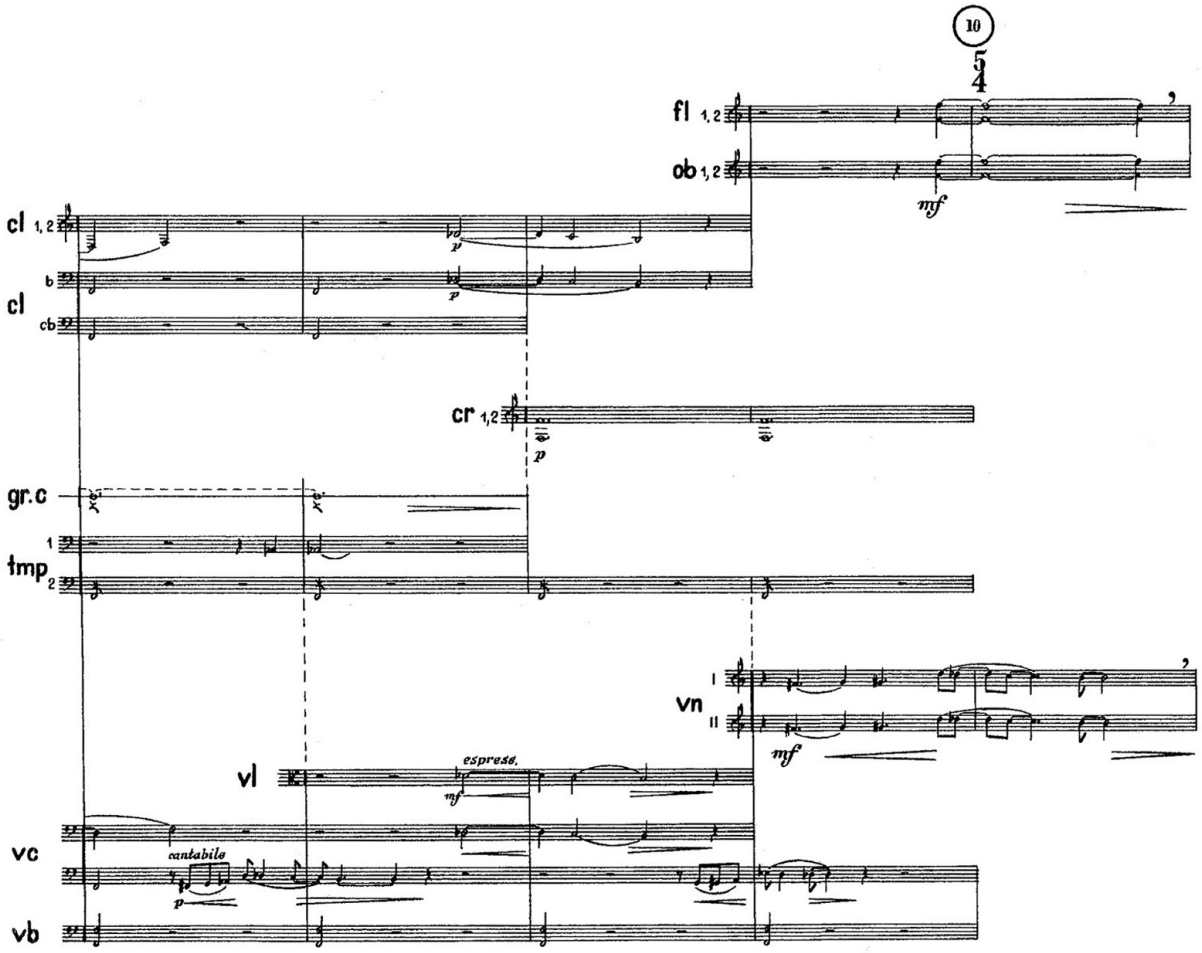
39. Krzysztof Penderecki. *I Koncert skrzypcowy* [*I Violinkonzert*]
Ed. 6917 Copyright by Schott Music, Mainz - Germany, s. 21, t. 122-128



W *I. Koncercie skrzypcowym* (Przykład 40) motyw główny pojawia się od pierwszej frazy wiolonczel, a potem skrzypiec. Zbudowany jest z symetrycznie umiejscowionego skoku o tryton pomiędzy wznoszącym i opadającym ciągiem półtonów – na ogół dwóch lub trzech. Ta wariantowość pojawiająca się już od samego początku *Koncertu*, pozwala identyfikować ów motyw, niezależnie od wersji, w jakiej występuje. Uniwersalność takiego posługiwania się motywami polega na tym, że kompozytor nie traktuje go równie konsekwentnie i solennie, co Wagner leitmotiwy, lecz wyciąga zeń konsekwencje melodyczne i harmoniczne, a więc rozumie go materiałowo. Motyw może

ulegać transpozycji wysokościowej, dyminucji bądź augmentacji, a więc tym wszystkim polifonicznym przekształceniom, jakie znamy i z historii muzyki dawnej, i z dodekafonii i serializmu. Jego interwały także mogą podlegać dyminucji bądź augmentacji. Może też być podany rozbudowie lub redukcji o dźwięki skrajne lub środkowe, a więc *a priori* traktowany jest przetworzeniowo. I tę technikę znamy przecież z historii. Jednocześnie mamy tu do czynienia z powrotem do tradycji i zachowaniem elementów sonorystycznych (glissanda, efekty kolorystyczne, nieliczne epizody o charakterze aleatorycznym). Harmonika także nie jest jednolita, tj., nie wynika wyłącznie z wertykalnej postaci wspomnianego motywu. Interwały wyznaczające brzmienia o charakterze „molowym", a więc seksty małe i tercje małe bywają podstawą płaszczyzn (np. wstępnej, t. 1-6), one też nadają klimat całemu dziełu. Pojawiają się także trójdźwięki (różne). Penderecki nie stroni od tych wyznaczników harmonicznej tradycji, wykorzystuje je wszakże nietonalnie, choć przeważnie pełnią one funkcję centralizacyjną. To pomysł zaczerpnięty jeszcze z *Carmina Carminorum Salominis* i z *Magnificatu*. Tu Penderecki zestawia je w następstwach trytonowych i mediantowych. Jednoznacznych i bardziej wyrazistych aluzji do języka brzmieniowego przełomu XIX/XX w. jednak nie ma. Jedynie opadający najczęściej kształt melodyczny może przywodzić na myśl motyw otwierający *Moderato con anima* z pierwszej części *IV Symfonii f-moll* op. 36 Piotra Czajkowskiego. O klimacie tym decydują w zasadzie wyłącznie płaszczyzny tonalne (i ich reminiscencje), wyznaczane przez konsonujące interwały, rzadziej same interwały meliczne.

40. Krzysztof Penderecki. *I Koncert skrzypcowy* [*I Violinkonzert*].
Ed. 6917 (c) SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany, s. 1



Większość z tych środków pojawia się następnie w *II Symfonii*, z powodu dyskretnego cytatu z kolędy *Cicha noc* (*Stille Nacht*) zwanej *Bożonarodzeniową lub Wigilijną*[269]. Klimat tego dzieła, być może determinowany ideowo przez ów cytat, jest tu o wiele bardziej „eufoniczny", niż w *I Koncercie skrzypcowym*, co nie wyklucza częstych epizodów o dramatycznym charakterze. Trójdźwięki wyznaczają płaszczyzny tonalne, a pomysł na chromatyczną melodykę jest bliźniaczo podobny. Już w pierwszych 19 taktach pojawia się motyw główny, którego osią

tym razem jest interwał wznoszącej wielkiej septymy, okolony przez dwie opadające tercje małe (Przykład 41). Mamy także komórkę półtonowo trytonową, która jest niemal cytatem z *Koncertu*, oraz trzy kadencje: h-moll – f-moll (t. 6-7), e-moll – fis-moll (t. 12-13) i a-moll – cis-moll (t. 18-19). Każda z nich, jak kadencja na słowach *Domine* w *Pasji wg św. Łukasza*, wprowadza nową płaszczyznę tonalną i stanowi zamknięcie frazy, która ją poprzedza. Stosunki interwałowe pomiędzy składnikami tych kadencji pokazują chromatyczną swobodę techniki harmonicznej Pendereckiego. Warto może wrócić jeszcze do wspomnianej komórki trytnowo-półtonowej (t. 14-15). Otóż o ile w sonorystycznych partyturach Pendereckiego wyznacznikiem stylu i niemal podpisem autora jest klaster, tak w wielu utworach od *I Koncertu skrzypcowego* począwszy rolę „podpisu" spełnia właśnie ta komórka. Pojawia się następnie – oprócz wspomnianej *II Symfonii Wigilijnej* – w kilku następnych: w *III Symfonii* np. w t. 12-14 (altówki), *IV Symfonii* np. w nr 12, t. 3 (drzewo, smyczki, paralelnie), w *V Symfonii* np. w nr 15, t. 7-8 (wiolonczele i kontrabasy) a bodaj po raz ostatni jeszcze w *Credo*, np. w *Et resutrexit*, w nr 13, t. 5-7 (puzony, tuba). Fakt pojawiania się jej w tak wielu różnych utworach (a w nich w różnych kontekstach) oznacza, że wykracza ona w ten sposób ponad znaczenie li tylko motywu przewodniego i staje się elementem stylu i języka.

Do sfery tradycji u Pendereckiego należy natomiast forma, wysnuta z XIX-wiecznej formy sonatowej. Ewa Siemdaj zauważa przy tym, że wobec wszechobecności techniki przetworzeniowej, motywicznej, tematycznej, rytmicznej, instrumentacyjnej itp., *szczególnego znaczenia nabierają powroty materiału tematycznego*

w kształcie pierwotnym[270]. W ten sposób szata instrumentacyjna nabiera właściwości formotwórczych, gdyż to ona pozwala na identyfikację współczynników formy. Sam kompozytor przyznał, że w jego muzyce przełomu lat 70/80 stosował inny sposób operowania instrumentami: pojawiły się zgęszczające fakturę dwojenia[271], cecha XIX-wiecznej instrumentacji, zwłaszcza z końca wieku.

Partytury *III* i *V Symfonii* Pendereckiego wskazują na systematyczne odchodzenie przez kompozytora od łatwego i czytelnego idiomu *I Koncertu skrzypcowego* czy *II Symfonii*. Motywika traci w nich na wyrazistości, kontury zacierają się, choć powraca tradycyjna problematyka formalna. Fasadowa „romantyczność" tych utworów przestaje być oczywista.

41. Krzysztof Penderecki. *II Symfonia* [*II Symphonie*].
Ed. 7323 Copyright by Schott Music, Mainz - Germany, s. 1-2

Moderato

poco meno mosso

a tempo

cl 1,2

fg 1,2

cfg

tenuto

cr 1,2

cr 3

cr 4,5

tn 1,2,3

tb

tmp

sostenuto ma espressivo

vc

vb div.

1

poco meno mosso

a tempo

cl 1,2

cl 3

fg 1,2

cfg

cr 1,2

cr 3

cr 4,5

tn 1-3

tb

tmp

vl

vc

vb unis.

poco meno mosso a tempo

ob 1 2

cl 3

tr 1-3

cr 1, 2

cr 3 4, 5

tn 1-3

tb

tmp

vn I II

vl

vc

vb

2

ancora più mosso

cl 1, 2

fg 1, 2

cfg

tr 1, 2 3

cr 1, 2 4, 5

tmp

vn I II

vl

vc

vb

W jakiej mierze jednak od *I Koncertu skrzypcowego* począwszy, muzyka Pendereckiego jest romantyczna? Ten aspekt próbowano wielokrotnie zdefiniować, jednak, o ironio, bez wielkich osiągnięć. Sztandarowe dzieło nowej metodologii kompozytorskiej okazało się nie na tyle zachowawcze, by można było je uznać za *par excellence* romantyczne i nie na tyle awangardowe, by można było je postawić w jednej linii z utworami sonorystycznymi, najbardziej charakterystycznymi dla „szkoły polskiej". Teoria „nowego romantyzmu", być może trafna w stosunku do części twórczości niektórych kompozytorów amerykańskich[272] (George Rochberg, David del Tredci), nie oddawała jednak ani istoty stylistyki, ani nie komentowała odrębności utworów kompozytorów polskich, samym terminem sugerując odwoływanie się do sztuki sprzed co najmniej stu lat. A to niekoniecznie sprawdza się nawet wobec twórczości Pendereckiego, która w sposób najwyraźniejszy odwołuje się to romantycznej czy postromantycznej epoki. U Innych kompozytorów wygląda to już nieco inaczej. U Góreckiego nie mamy idiomu przełomu XIX/XX w.. Ani jego obie ostatnie symfonie, ani kantaty, ani pieśni – nie odwołują się do niego. „Romantyczność" Góreckiego, podobnie jak i Kilara, posługuje się środkami czerpiącymi z folkloru, z chorału i operującymi wybranym elementami systemu dur-moll. Ale i ich technika kompozytorska, i przedstawicieli młodszych generacji, unika wyraźnego określenia się w konkretnej stylistyce. Pomimo wpływu tendencji postmodernistycznych nie powstały dalsze utwory pisane tak, jak Prokofiew pisał *Symfonię Klasyczną*, czyli tak jakby wówczas je mógł był napisać Schubert, Brahms czy Verdi.

Inny aspekt romantycznej postawy artystycznej znajdziemy w powstałym w 1984 roku cyklu pieśni *Księga godzin* do słów Rainera Marii Rilkego na sopran i trio fortepianowe Zbigniewa Rudzińskiego. Jest to dość zdumiewająca kompozycja. Jej podtytuł – *5 Pieśni romantycznych* wskazuje nie tylko inspirację muzyczną, ale wręcz wskazuje idiom stylistyczny, który nie wykracza poza zespół wczesnoromantycznych środków. Zarówno melodyka, jak i sfera tonalna, ściśle są utrzymane w regułach systemu dur-moll. Rytmika, na ogół dość prosta, mieści się w prostych, choć zmiennych metrach. Owa zmienność wynika z nieustabilizowanego pulsu poetyckiego metrum, co przy zachowaniu stałej podstawowej jednostki muzycznego pulsu rytmicznego (w pierwszych trzech pieśniach jest nią ćwierćnuta, w dwóch ostatnich – ćwierćnuta z kropką) daje poczucie stałości i łagodzi nieregularność. Mamy także (w pieśni *Zgaś moje oczy*) epizod *senza metrum*, w którym najwięcej jest melicznych rozbieżności pomiędzy polsko- i niemieckojęzycznym tekstem, być może trudnych do rytmicznego uzgodnienia z instrumentami. Wszystko to wynika z zastosowania dźwiękowego języka romantycznego do tekstu nieromantycznego, metafizycznego, zahaczającego o ekspresjonizm, o całą epokę późniejszego (*Księgę godzin* Rilke ukończył w 1905 r.). Kompozytor zręcznie wybrnął z tej sprzeczności poprzez zastosowanie takiej właśnie rozbieżności. Wielu kompozytorów XX-wiecznych stosowało w muzyce wokalnej do tekstów historycznych stylistykę współczesną, to jest późniejszą, niż stylistyka z okresu powstania tekstu poetyckiego. Tego rodzaju anachronizm był w zasadzie normą. W *Księdze godzin* Zbigniewa Rudzińskiego jest dokładnie

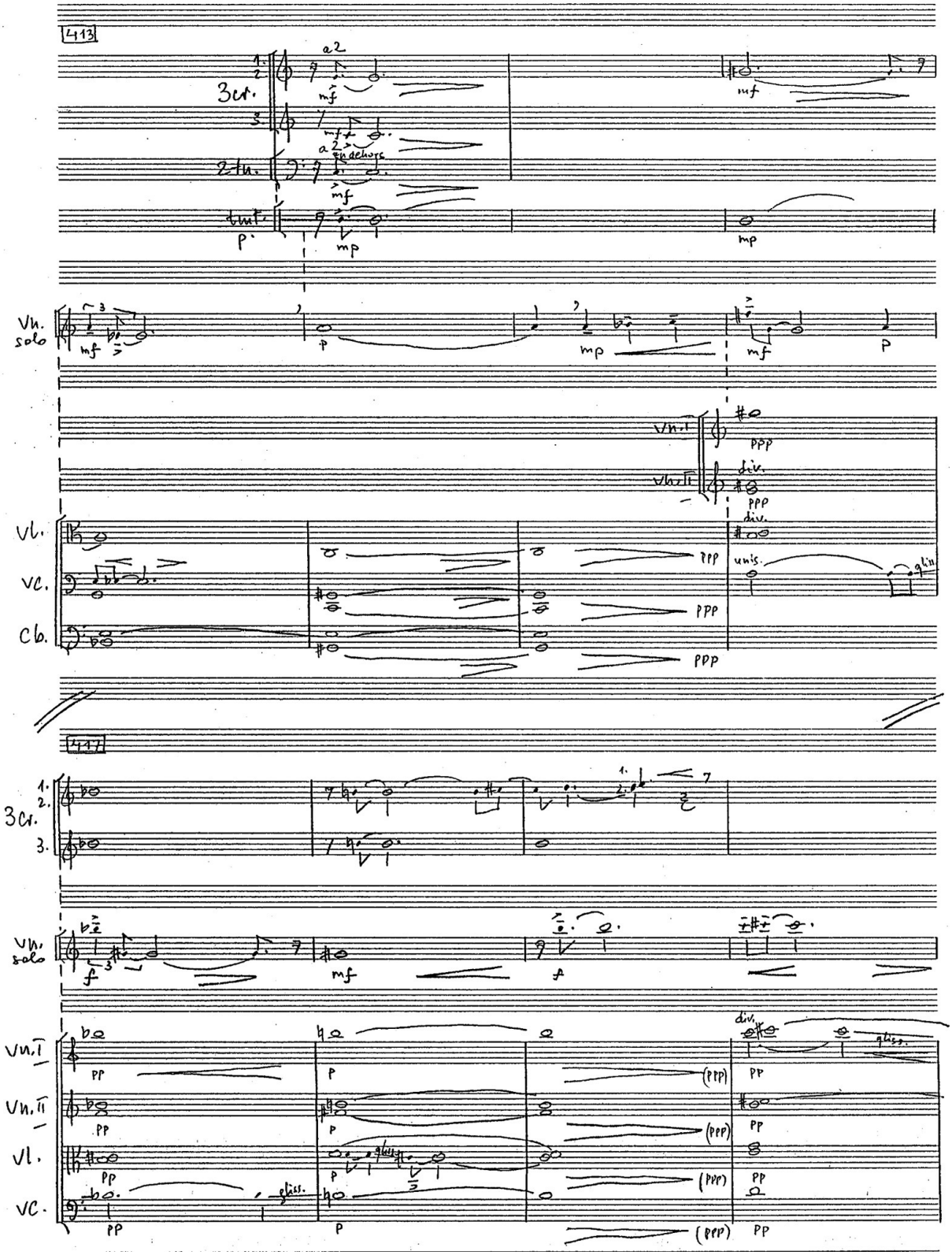
odwrotnie, bo środki dźwiękowe są historycznie wcześniejsze, niż użyte w pieśniach wiersze. Jest to interesujący punkt widzenia, wszelako rezultat artystyczny obarczony jest kilkoma charakterystycznymi właściwościami. Po pierwsze faktura – we wszystkich instrumentach – ogranicza się do prowadzenia melodii, bądź porusza się po rozłożonych akordach. Brak jest dialogowania instrumentów, brak bardziej skomplikowanych ich układów, wszystko podporządkowane jest melodyce głosu solowego. Osobliwością jest także to, iż ambitus sopranu sięga w dole a^0. w górze zaś nie przekracza f^2, poruszając się przeważnie w niskiej, a więc niezbyt wygodnej tessiturze oktawy razkreślnej. Całość nie wykracza niemal poza mozartowskie faktury, schubertowską harmonikę czy wczesnoromantyczną melodykę narracyjną i balladową, forma przekomponowana (pieśni 1-2) lub ABA (pieśni 3-5); są tu także obecne wpływy muzyki popularnej, jak banalność zwrotów melodycznych czy powtarzanie strof w tonacjach o pół tonu wyższych (w drugiej pieśni). Środki instrumentalne, (także wokalne) pozbawione są jakiejkolwiek wirtuozerii i, co rzadkie w muzyce współczesnej, nie przedstawiają większych trudności technicznych. Odniesienie do epoki romantyzmu jest więc cokolwiek uproszczone. Postawa kompozytora całkowicie odbiega od postawy Prokofiewa z *Symfonii Klasycznej*. Mamy tu próbę wejścia w świat przeszłych technik, minionych doznań i starej estetyki.

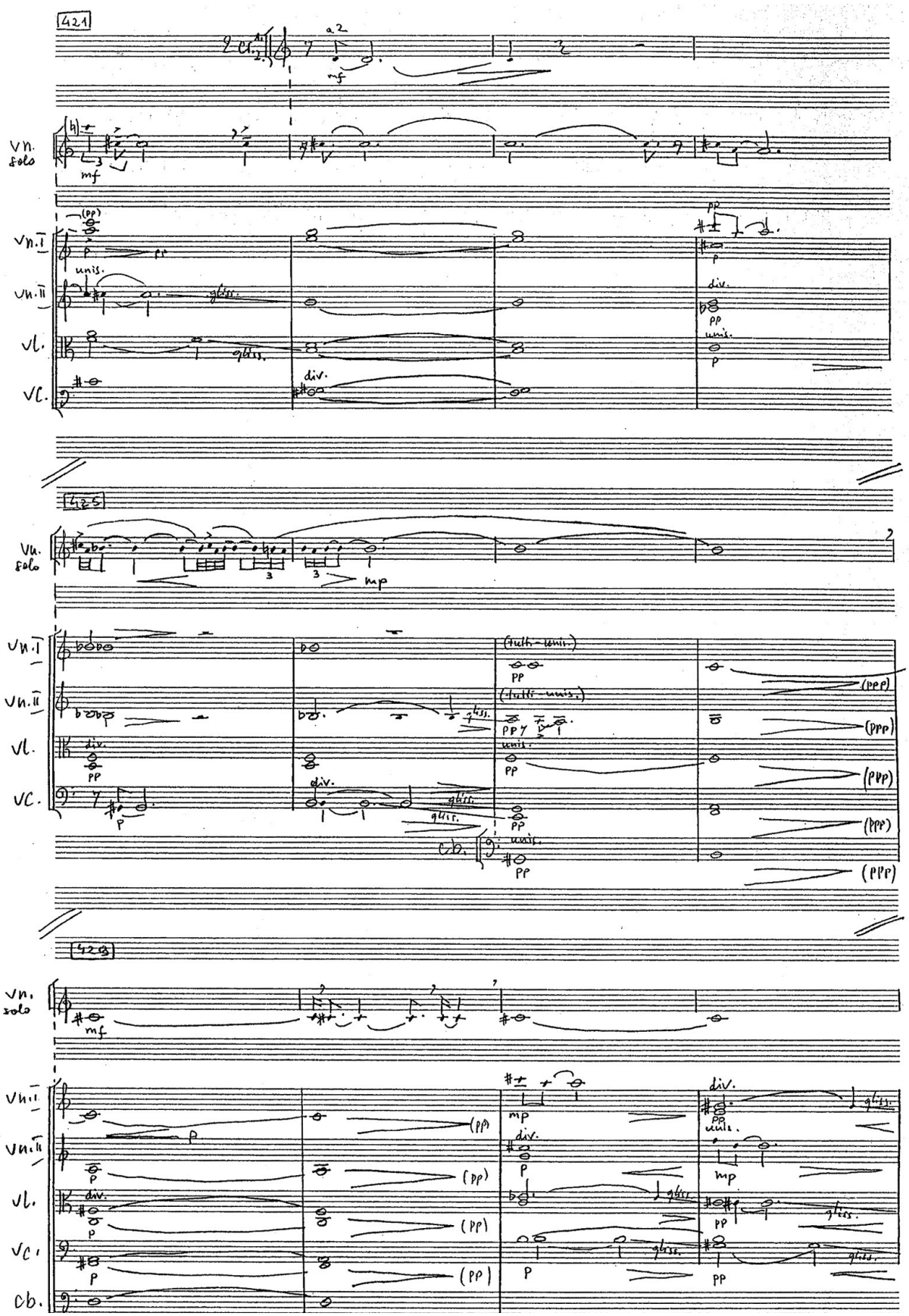
To wszystko wskazuje na epifenomenologiczną postawę kompozytora (w tym utworze), który w trudnych czasach stanu wojennego schronił się w wieży muzyki uczuciowej, nieskomplikowanej i prostej w percepcji. Naturalnie, nasuwa się

pytanie o sensowność takiej postawy, jednakże, pomimo upływu czasu odpowiedź jest ciągle ta sama, heraklitiańska: nie da się drugi raz wejść do tej samej rzeki. Bo upływ czasu zmieni otoczenie i jego sens, zmienią się odbiorcy, a woda i tak nie będzie ta sama.

Przykład „wielkiej trójki”: Pendereckiego, Góreckiego i Kilara w upraszczaniu i romantyzowaniu muzyki sprawił, że wielu innych kompozytorów poczęło zmierzać także w podobnym kierunku.

42. Aleksander Lasoń – *Concerto festivo*, t. 413-432
(część III *Canto-Aggnus Dei,* t. 49-68)


413
3cr.
2tn.
tmt.
Vn. solo
Vl.
Vc.
Cb.
Vn. I
Vn. II
div.
unis.
gliss.
417
3cr.
Vn. solo
Vn. I
Vn. II
Vl.
Vc.
gliss.


421
Cl. 1. 2.
a 2
mf
Vn. solo
mf
Vn. I
(pp)
p
pp
unis.
Vn. II
gliss.
Vl.
gliss.
Vc.
div.
pp
p
div.
pp
unis.
p
425
Vn. solo
mp
Vn. I
(tutti - unis.)
pp
(ppp)
Vn. II
(tutti - unis.)
gliss.
pp
(ppp)
Vl.
div.
pp
unis.
pp
(ppp)
Vc.
p
div.
gliss.
gliss.
pp
(ppp)
Cb.
unis.
pp
(ppp)
429
Vn. solo
mf
Vn. I
p
(pp)
mp
div.
pp
gliss.
Vn. II
p
(pp)
div.
p
unis.
mp
Vl.
div.
p
(pp)
gliss.
pp
gliss.
Vc.
p
(pp)
p
gliss.
pp
gliss.
Cb.

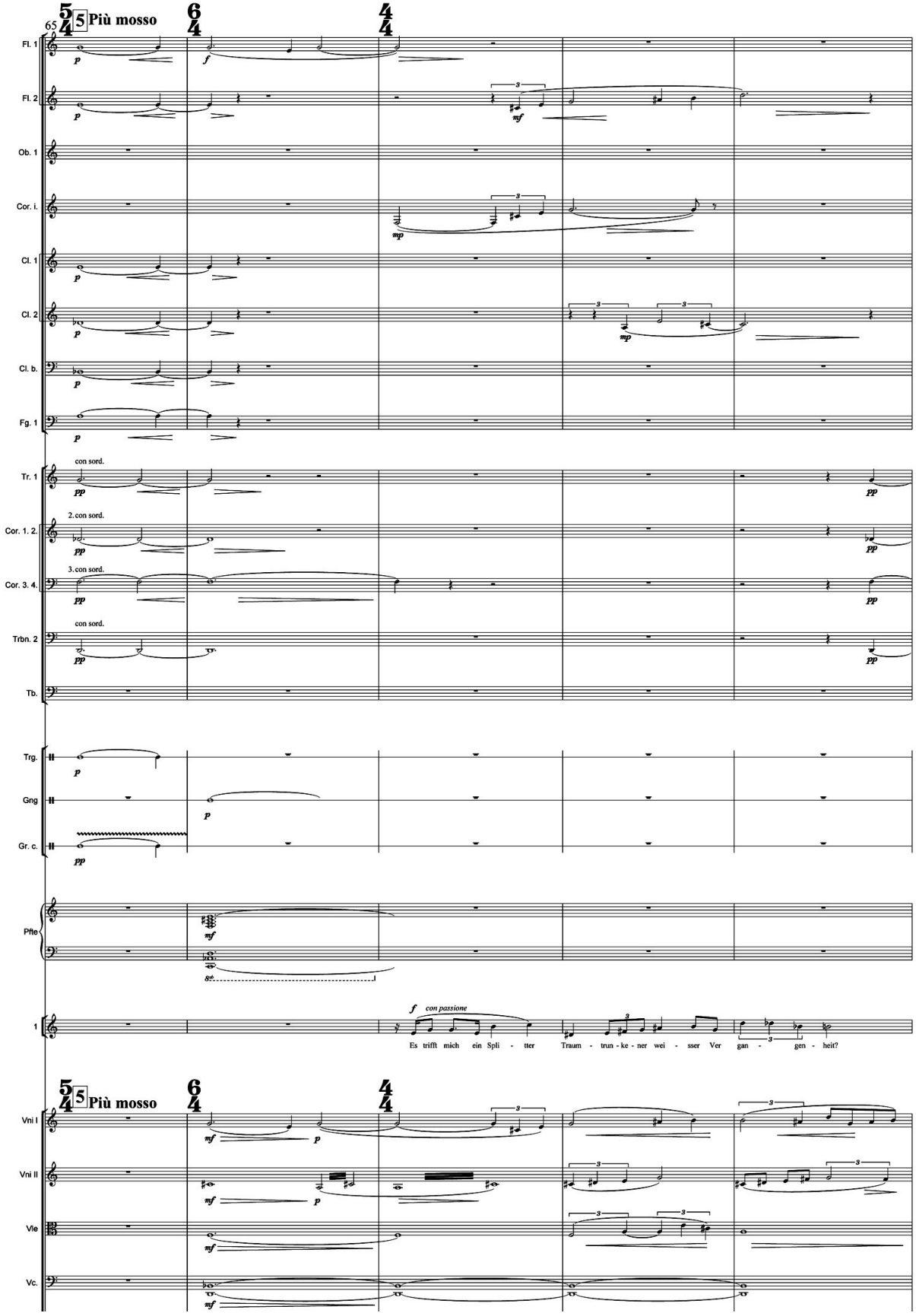
Aleksander Lasoń, po dwóch pierwszych symfoniach i orkiestrowych *Górach* zmienił sposób operowania większymi zespołami. Z jego pola widzenia znikły układy „biało-czarne”, przeciwstawianie pentatoniki diatonice, gęste divisi w smyczkach ustąpiło niedzielonym partiom, zindywidualizowane głosy instrumentów dętych przybrały bardziej konwencjonalne rysy. Harmonika dwunastodźwiękowa wprawdzie pozostała, ale towarzyszy ona zdominowanej przez małe interwały melodyce, w której chromatyka w znacznej części ustąpiła diatonice. Znacznej redukcji uległa rola perkusji i instrumentów dętych blaszanych. Charakterystycznym przykładem może tu być *Concero festivo* (1993) na skrzypce (amplifikowane) i orkiestrę. Główna, środkowa część utworu (*gioco festivo*), poprzedzona wstępem (*Preludio*) o porwanej narracji, rozgrywa się w żwawym tempie i instrument solowy pełni w niej niewątpliwie wiodącą rolę. Diatoniczna melodyka, choć pozbawiona odniesień funkcyjnych, rozgrywa się na płaszczyznach o wyraźnych zabarwieniach tonalnych Natomiast finał, rodzaj adagia, oznaczonego charakterystycznym określeniem interpretacyjnym *eufonico*, a zatytułowanym – *Canto – „Agnus Dei”* (Przykład 42) stanowi najbardziej tradycyjną ekspresyjnie część utworu. Wszystkie elementy muzyki upraszczają się jeszcze bardziej. W melodyce przeważają długie wybrzmienia i spowolniona narracja, rezygnuje z bardziej skomplikowanych układów, pozostając najczęściej w sferze trzy-sześciodźwiękowej i z przewagą wewnętrznych współbrzmień tercjowych. Wszystko to wskazuje wyraźnie XIX-wieczne inspiracje, choć bez

sprecyzowanych ukierunkowań. Quasi-romantyczna aura brzmieniowa staje się najważniejszym Elementem ekspresji, zwłaszcza, że wieńczy ona dzieło. Podobnie dzieje się we wspominanej *III Symfonii „1999”*.

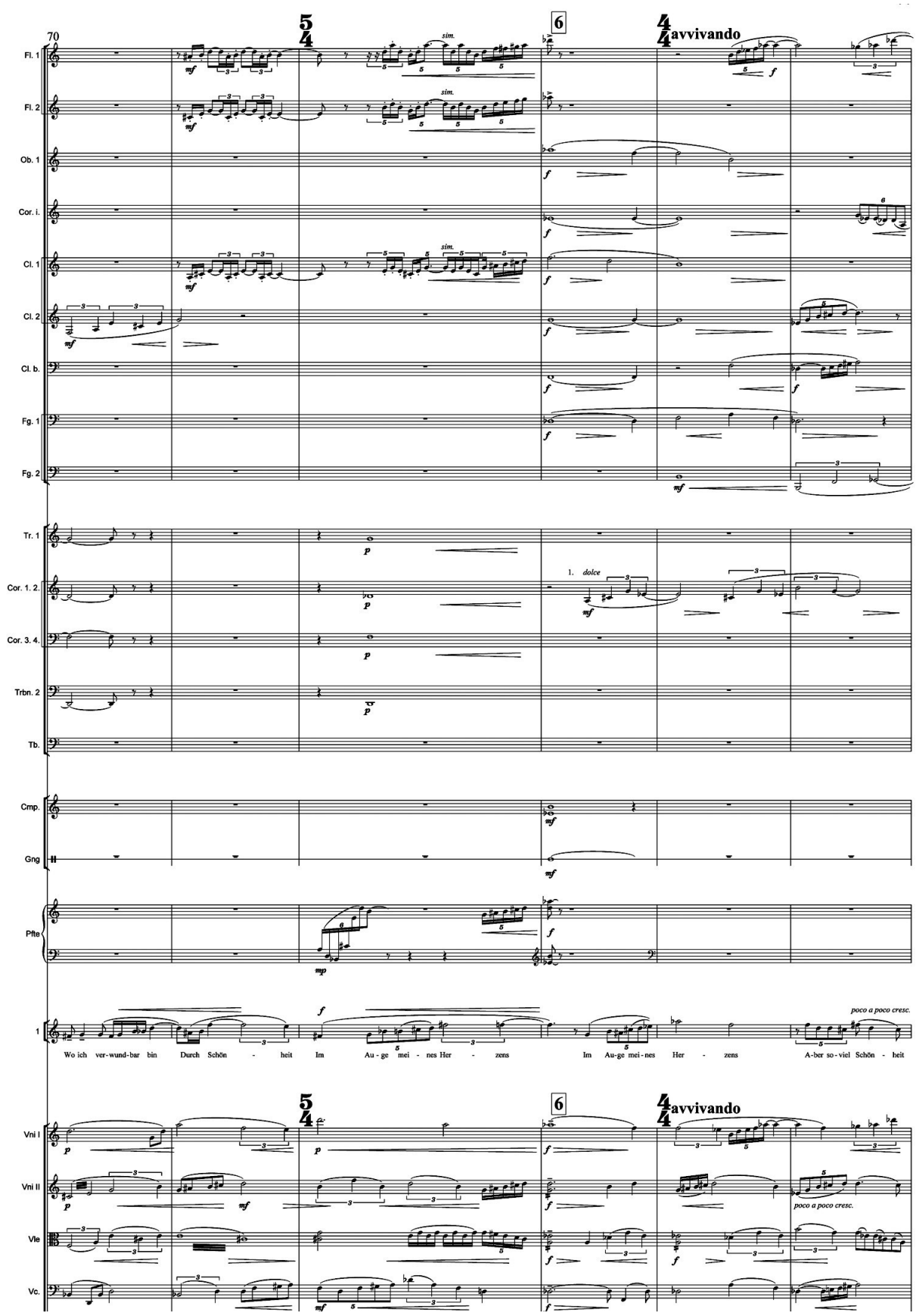
Eugeniusz Knapik, fot. Marek Galica

Charakterystycznym idiomem quasi-romantycznym, ale dość odległym jednak od pomysłów Krzysztofa Pendereckiego, posługuje się Eugeniusz Knapik. Jego droga od muzyki postsonorystycznej, jak w *La flûte de jade* z 1973 r. czy trzy lata późniejszego *Le Chant*, do romantyzującej w środkach orkiestrowych trylogii operowej wg Jana Fabre'a: *The Minds of Helena Troubleyn*[273] (1987 – 1995) była długa. Przechodziła poprzez różne stopnie odchodzenia od poetyki awangardowej (Przykład 43).

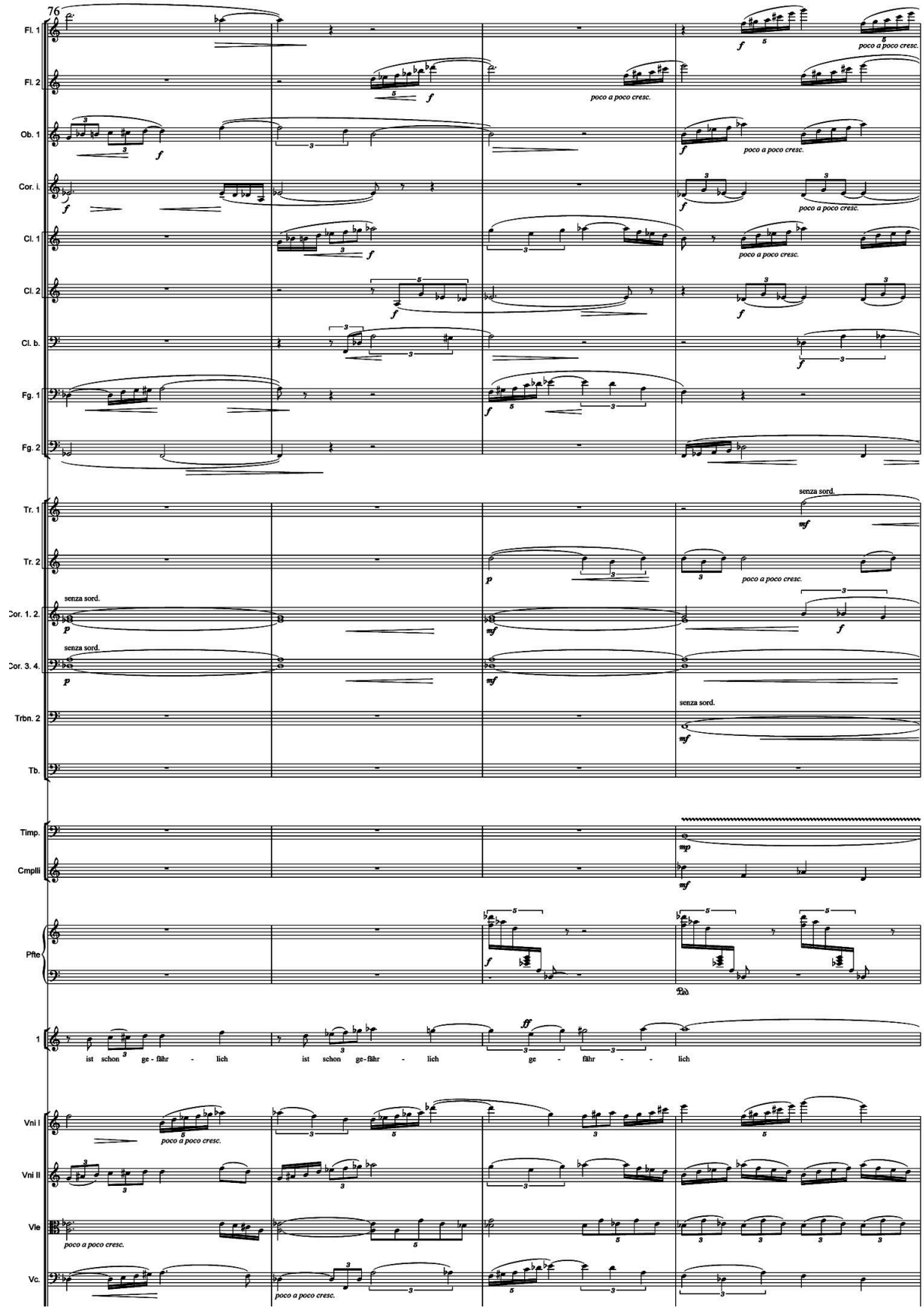
43. Eugeniusz Knapik. *La libertà chiama la libertà. Scena 1,* s. 10-13


65
Più mosso
Più mosso
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Cor. i.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. b.
Fg. 1
Tr. 1
con sord.
Cor. 1. 2.
2. con sord.
Cor. 3. 4.
3. con sord.
Trbn. 2
con sord.
Tb.
Trg.
Gng
Gr. c.
Pfte
1
con passione
Es trifft mich ein Spli - tter Traum - trun - ke - ner wei - sser Ver gan - gen - heit?
Vni I
Vni II
Vle
Vc.

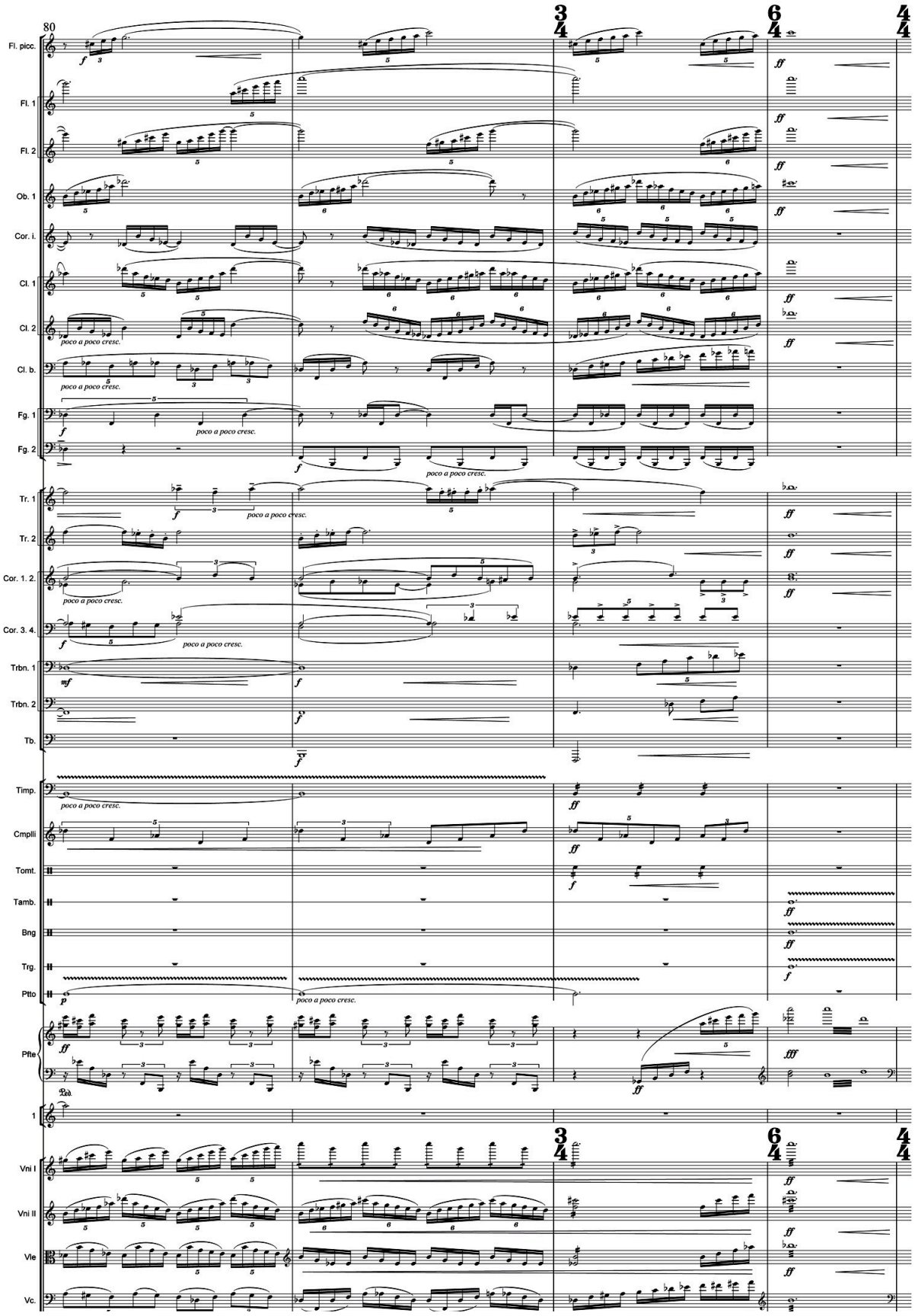
Vb.
mf


70
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Cor. i.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. b.
Fg. 1
Fg. 2
Tr. 1
Cor. 1. 2.
Cor. 3. 4.
Trbn. 2
Tb.
Cmp.
Gng
Pfte
1
Vni I
Vni II
Vle
Vc.
sim.
avvivando
1. dolce
poco a poco cresc.
Wo ich ver-wund-bar bin Durch Schön - heit Im Au - ge mei - nes Her - zens Im Au-ge mei-nes Her - zens A-ber so-viel Schön - heit

Vb.
3
f
3
poco a poco cresc.


76
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Cor. i.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. b.
Fg. 1
Fg. 2
Tr. 1
Tr. 2
Cor. 1. 2.
Cor. 3. 4.
Trbn. 2
Tb.
Timp.
Cmplli
Pfte
1
Vni I
Vni II
Vle
Vc.
poco a poco cresc.
senza sord.
ist schon ge - fähr - lich
ist schon ge - fähr - lich
ge - fähr - - lich

Vb.


80
Fl. picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Cor. i.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. b.
Fg. 1
Fg. 2
Tr. 1
Tr. 2
Cor. 1. 2.
Cor. 3. 4.
Trbn. 1
Trbn. 2
Tb.
Timp.
Cmplli
Tomt.
Tamb.
Bng
Trg.
Ptto
Pfte
1
Vni I
Vni II
Vle
Vc.
poco a poco cresc.

Kwartet smyczkowy (1980), *Versus* na organy (1982), czy *Wyspy* na orkiestrę smyczkową (1984) wskazują na systematyczne ograniczanie postdodekafonicznej harmoniki, powrót do akordyki o budowie tercjowej, (choć niekoniecznie tonalnych w systemowym znaczeniu tego słowa), a przede wszystkim czytelna w nich jest fascynacja fakturami Richarda Straussa, Karola Szymanowskiego, czasami także Witolda Lutosławskiego (w niealeatorycznych epizodach). Rzecz charakterystyczna, że te trzy utwory instrumentalne przygotowują wielkie przeobrażenia, jakie nastąpiły we wspomnianej trylogii operowej, a później ponadto w ogromnym cyklu pieśni *Up into the silence* (2000) (Przykład 44).

Muzyka wokalno-instrumentalna Eugeniusza Knapika, szczególnie ta z końca wieku, niewątpliwie inspirowana jest meloharmoniką Richarda Wagnera, jego nonowymi akordami, dysonansami rozwiązującymi się pośrednio albo po tak długim czasie, że rozwiązania te są niemal niezauważalne i charakterystycznym niekończącym się ciągiem współbrzmień, o zróżnicowanym przebiegu napięciowym. Ale bodaj faktura jest najbardziej zwracającym tu uwagę czynnikiem. Instrumentacja, na ogół dość prosta, potrafi jednak olśniewać blaskiem, kompozytor przywraca istotną rolę dwojeniom instrumentów (także dwojeniom głosów wokalnych instrumentami) w liniach melodycznych i kontrapunktach. Z tej właściwości zrezygnowała już dodekafonia, a proces ten doprowadził do *extremum* punktualizm. Eugeniusz Knapik powrócił do modeli XIX-wiecznych, ale ewidentnie widzianych przez pryzmat i sonoryzmu (nowoczesna kolorystyka), i minimalizmu (powtórzenia),

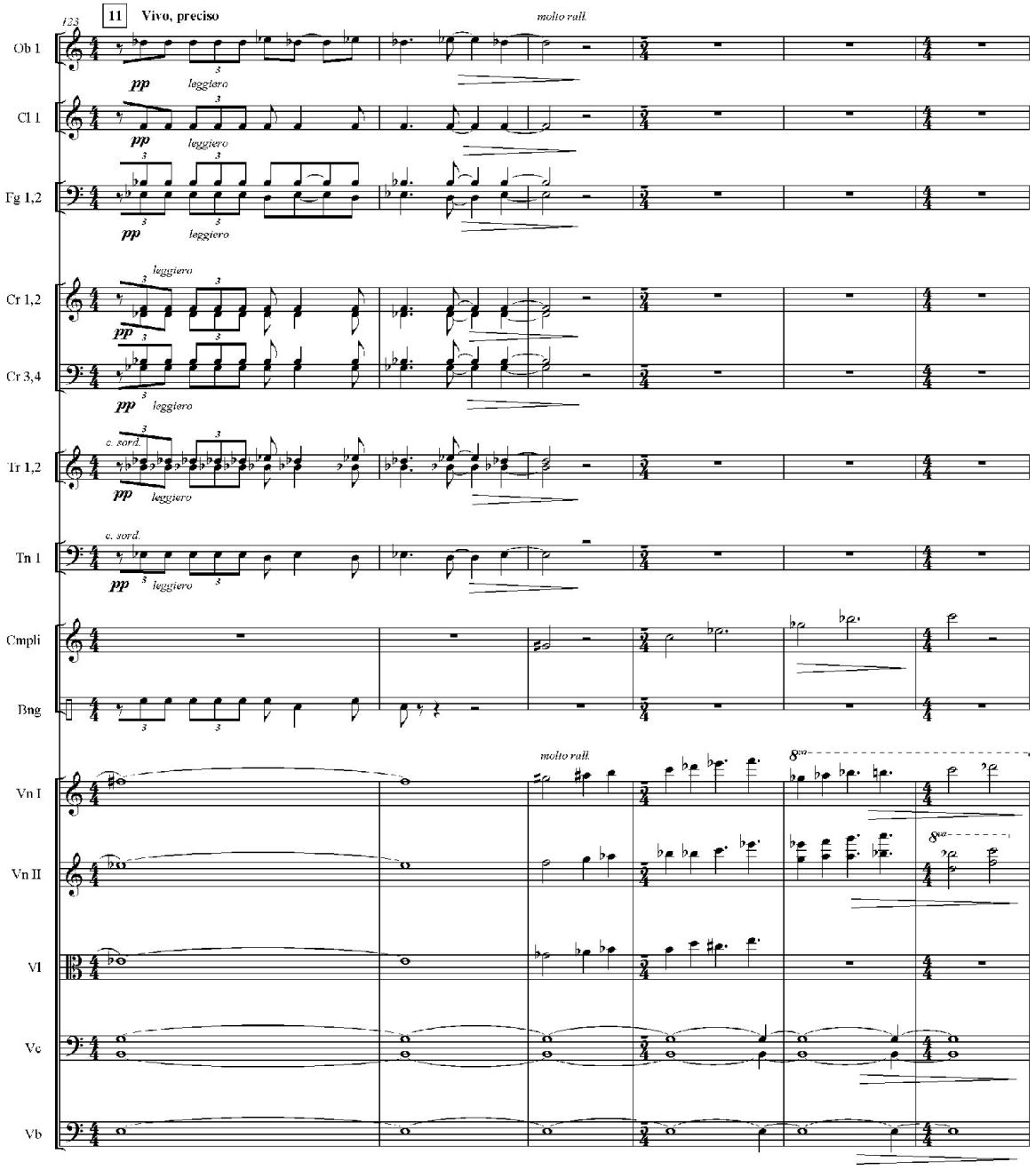
i neoklasycyzmu (pikanteria rytmiczna). Wszystko jednak spaja pomysł na operowanie przestrzenią dźwiękową. Wyraża się on nie tylko w rozpięciu architektoniki na wielkich łukach i stosowaniu wielkich form, ale i środków czysto dźwiękowych. Rozpiętość brzmieniowa (rejestry) zarysowuje pionowe granice, zaś barwowa (grupy instrumentów) – poziome granice tej przestrzeni. Operowanie nią poprzez różnowymiarowe sytuowanie dźwięków i muzyki, a więc w różnych tej przestrzeni sferach, częściach, domenach – staje się rozpoznawalnym *signum* muzyki Knapika, jej własnym gmerkiem. Pojawiają się asocjacje z symfoniką Aleksandra Skriabina, ale też i Maurice Ravela (*Dafnis i Chloe*). To są paradoksy łączenia cech impresjonistycznych z ekspresjonistycznymi: po raz pierwszy fascynowała nimi w XX wieku twórczość Karola Szymanowskiego (m.in. *I Koncert skrzypcowy, III Symfonia „Pieśń o nocy”*). Tę cechę przejmuje Eugeniusz Knapik, czyniąc z niej znaczącą dla własnego idiomu dźwiękowego. Tonalność funkcyjna miesza się tu z niefunkcyjnością, ale przeważnie typ ekspresji i narracji dźwiękowej nawiązuje do przełomu stuleci z czasów Gustava Mahlera. Jego *Pieśń o ziemi* jest niewątpliwym *oeuvre de reférence* dla *Up to the silence* Eugeniusza Knapika, choć nietrudno dostrzec inspiracje estetyczne z *Vier letzte Lieder* autora *Symfonii „alpejskiej”*.

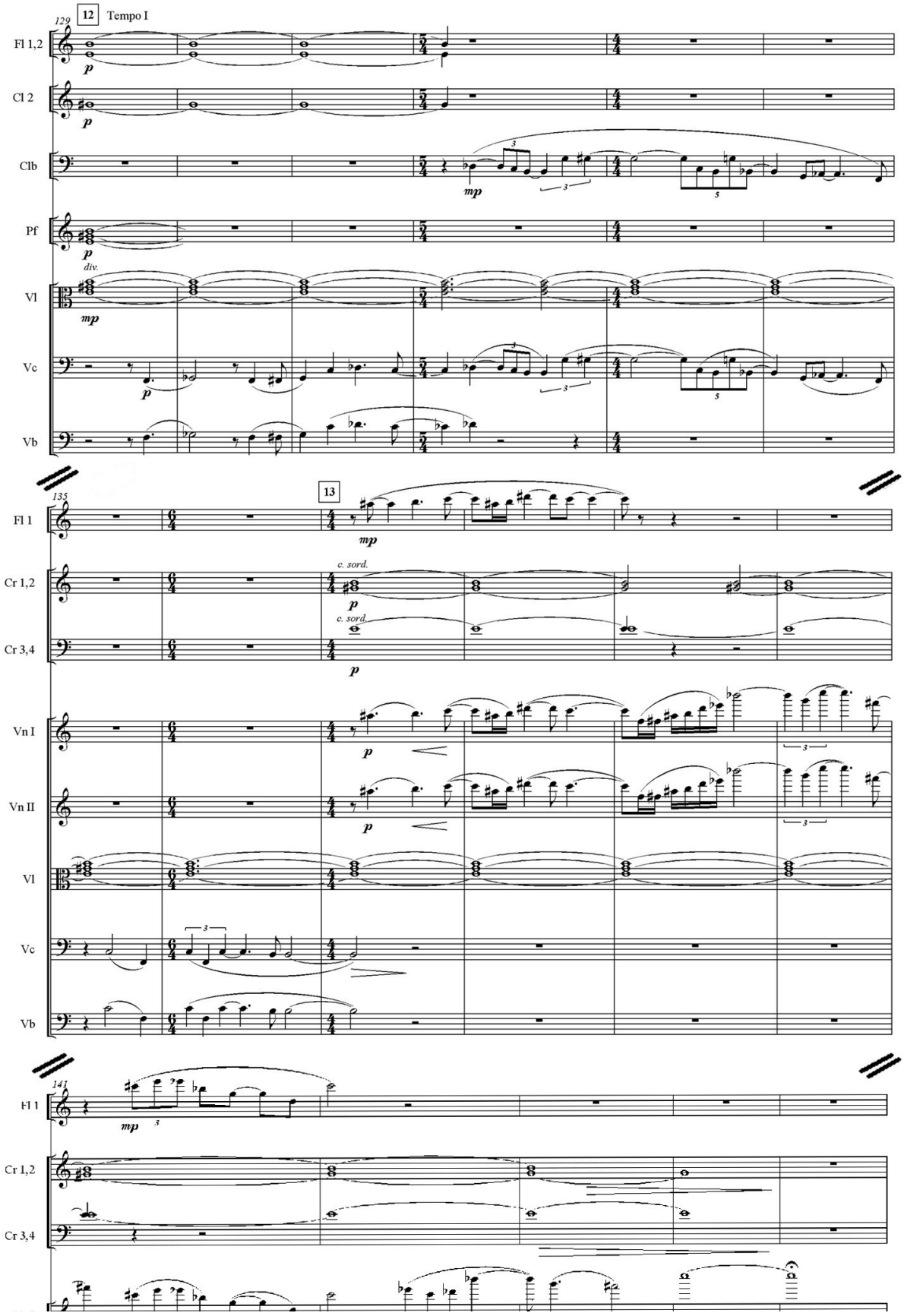
I nie jest tak, jak w wielu kompozycjach Krzysztofa Pendereckiego (z okresu po 1976 r.), że elementy stylistyczno-językowe powtarzają się i identyfikacja autora nie jest trudna. Tu każde z dzieł odnosi się do uogólnionej neoromantycznej stylistyki i można wprawdzie wymieniać cechy, które wywodzą się z niej

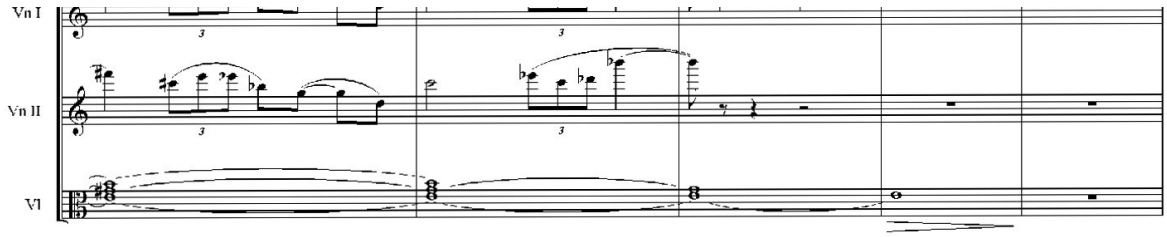
bezpośrednio, ale jednocześnie ekspresja pozbawiona jest groteskowej oschłości i monumentalnego patosu, to zaś wiedzie w inną stronę, niż spuścizna operowa i symfoniczno-oratoryjna twórcy *Czarnej maski*.

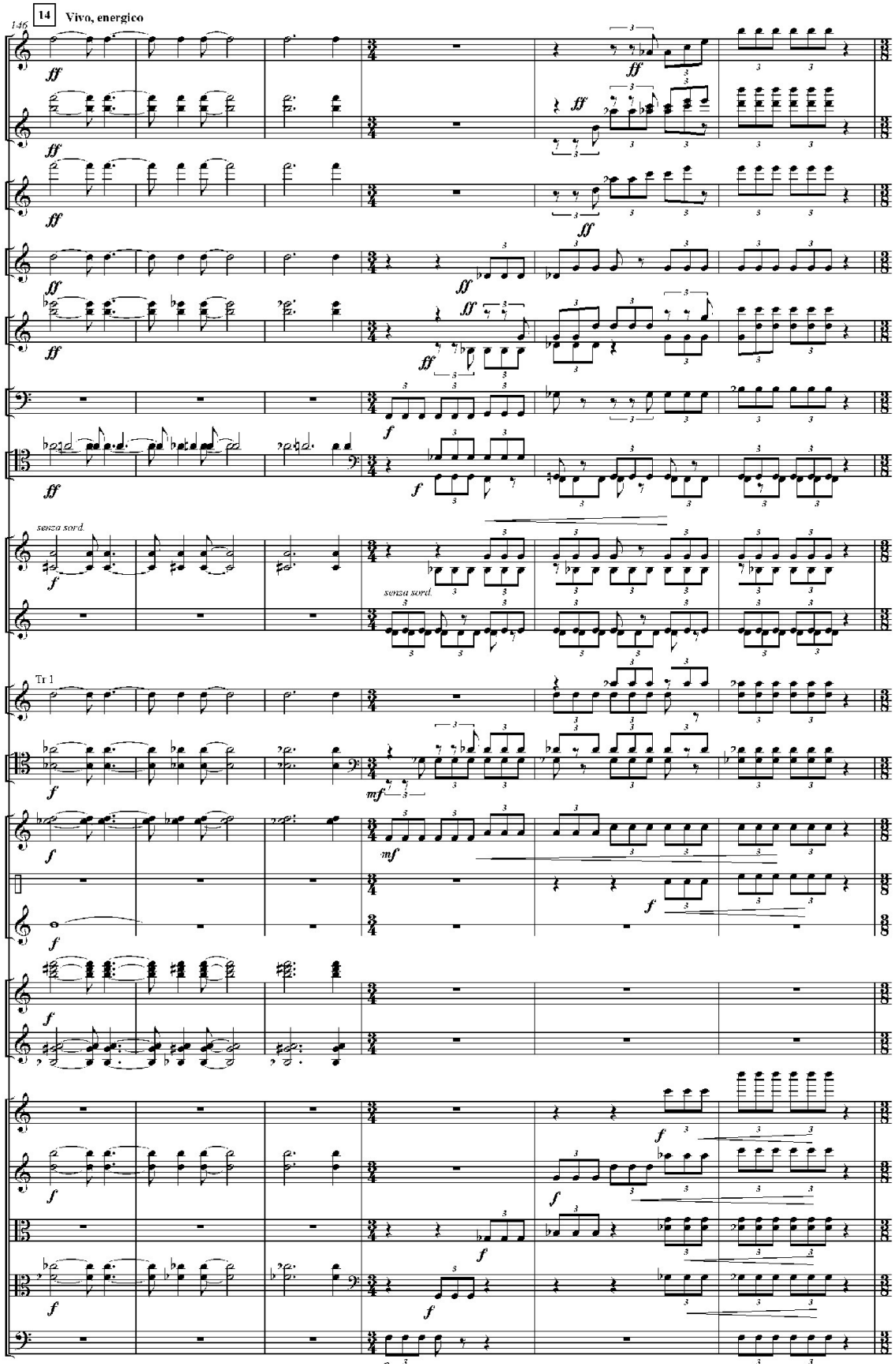
„Romantyczność" w muzyce polskiej końca wieku wyrażała się wzmożeniem emocjonalizmu, generalną, choć nie całkowitą rezygnacją z sonorystycznych, a nawet bruitystycznych efektów, sięganiem do mniej agresywnych środków instrumentacyjnych, powrotem do muzyki programowej, do wielkiej symfoniki, której formy rozpostarte były na dużym obszarze, co wymagało zmiany sposobu organizowania przepływu czasu muzycznego. Zmniejszyła się intensywność muzyki i pojawił większy dystans do odkrytych przez drugą awangardę horyzontów, co z kolei dało możliwości ekspresyjne dyskretniejszego, głębszego wykorzystania środków odkrytych przez sonoryzm i „szkołę polską" – w syntezie z wielką tradycją. Jednakże trudno ten sposób kompozytorskie myślenie skierować na historyzujące tory romantyzmu. Postmodernizm próbował tu różnych zabiegów, pozostając wszakże ze sporym do historii dystansem estetycznym. Wymienione tendencje charakterystyczne są nie tylko dla epoki romantycznej (czyli głównie XIX wieku), ich *differentia specifica* nie odnosi się wyłącznie do niej.

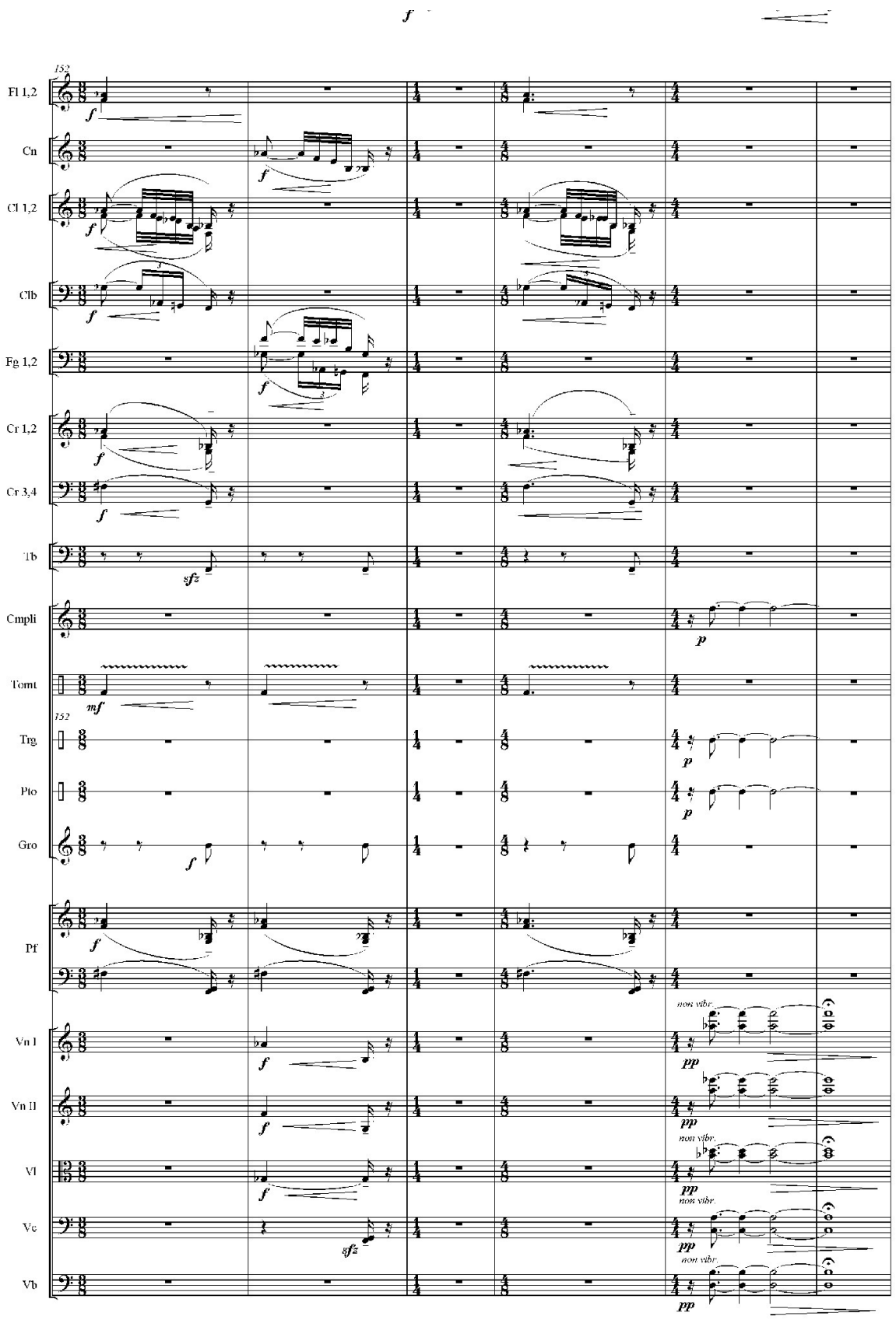
44. Eugeniusz Knapik. *Up into the silence,*
cz. II. *Unter dem berstenden Eisspiegeln,* t. 123-168, kopia partytury


123
11
Vivo, preciso
molto rall.
Ob 1
pp
leggiero
Cl 1
pp
leggiero
Fg 1,2
pp
leggiero
Cr 1,2
leggiero
pp
Cr 3,4
pp
leggiero
c. sord.
Tr 1,2
pp
leggiero
c. sord.
Tn 1
pp
leggiero
Cmpli
Bng
molto rall.
8va
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Vb


129
12
Tempo I
Fl 1,2
Cl 2
Clb
Pf
div.
Vl
Vc
Vb
135
13
Fl 1
c. sord.
Cr 1,2
Cr 3,4
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Vb
141
Fl 1
Cr 1,2
Cr 3,4


Vn I
Vn II
Vl


146
14
Vivo, energico
Flp
Fl 1,2
Ob 1
Cn
Cl 1,2
Clb
Fg 1,2
Cr 1,2
Cr 3,4
Tr 1,2
Tn 1,2
Cmpli
Bng
Pto
Pf
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Vb
senza sord.
Tr 1


152
Fl 1,2
Cn
Cl 1,2
Clb
Fg 1,2
Cr 1,2
Cr 3,4
Tb
Cmpli
Tomt
Trg
Pto
Gro
Pf
Vn I
Vn II
Vl
Vc
Vb
non vibr.

158

15 Andante

Pf

Rag

lei He - le - na cer - ca di go-ver-na - re il cie - lo lei ca - dra lei - ca - dra

Vn I

Vn II

Vl

Vc

Vb

164

Fl 1

Cn

Cl 1,2

Clb

Fg 1,2

Pf

Rag

Na-tu - ra è___ l'a - mo - re L'a - mo-re e na - tu – ra l'res - sia pen-sa - te al vos - tro po-te-re e pen - sa - te al - la___ frec

Vn I

Vn II

Vl

Vc

Trudno więc nie przyznać racji Leszkowi Polonemu, który już w 1980 r. wskazywał na wyczerpywanie się możliwości bezpośredniego czerpania z XIX-wiecznej tradycji i nie widział wielkiej przyszłości tego rodzaju muzyki. *Potem* – pisał 10 lat później – *przyszły wydarzenia stanu wojennego i romantyzm uzyskał nowe polityczne podniety i źródła inspiracji, owocując takimi dziełami, jak* Requiem Polskie *Pendereckiego,* Angelus *Kilara czy* Symfonia „Polska" *Meyera.*[274] To przedłużyło żywot tego nurtu, który stał się z pozamuzycznych powodów ekspresywnie nośny i aktualny. W końcowej dekadzie XX w. począł się on jednak definitywnie wyczerpywać. *Przegrywa w tej sytuacji zamykanie się w raz na zawsze ustalonych, hermetycznych ramach. Przegrywa wszelki fałsz i emocjonalna przesada. Wygrywa także muzyka estetycznie wyrafinowana, kompozycyjnie doskonała, „absolutna". (...) Koniec z nowym romantyzmem! Stary oczywiście przetrwa...*[275]

Diagnoza ciągle trafna, ale... żywotność nurtu ją przetrwała i w drugiej dekadzie XXI w. nie wyczerpał się on całkowicie, ciągle pociągając i kompozytorów, i publiczność swoistą „łatwością" i warsztatową, i percepcyjną. Nic więc dziwnego, że zawędrował do muzyki popularnej, czerpiącej inspiracje z muzyki rozrywkowej, inspirując (zwłaszcza prestiżowymi widocznie wielkimi formami wokalno-instrumentalnymi) kompozytorów tej branży (*Nieszpory ludźmierskie* Jana Kantego Pawluśkiewicza, *Requiem dla mojego przyjaciela* Zbigniewa Preisnera itp.).

Wyjaśnijmy jednak na koniec tego rozdziału sens i znaczenie określenia z jego tytułu. Oto więc romantyczność we wszystkich

opisywanych tu utworach ma znaczenie bardziej metaforyczne, niż wiąże się z muzyką epoki romantyzmu. Bardziej odnosi się do tradycyjnie sentymentalnego i zwykle z romantyzmem właśnie wiązanego sposobu odbioru i interpretacji sztuki, aniżeli do zjawisk bezpośrednio z romantyzmu zaczerpniętych. Nawet w sytuacji stylizacji dystans czasowy wobec punktu historycznego odniesienia sprawia, że większe znaczenie okazuje się mieć tradycyjny rodzaj wrażliwości odbiorcy, niźli sama materia brzmieniowa, niekiedy zresztą dość dyletancka.

Dla współczesności i ewolucji języka dźwiękowego ów romantyzm ma znaczenie stosunkowo niewielkie: wielkie wydarzenia muzyczne i powstanie ważnych dzieł ostatniej ćwierci XX wieku, nie wiązały się z nim bezpośrednio. Dlatego określenie romantyzm epifenomenologiczny staje się tu uprawomocnione. Jest on bowiem zjawiskiem wtórnym i pozostającym bez wpływu na ewolucję języka kompozytorskiego, ewidentnie, choć z różną szybkością w różnych latach, zmierzającego w innym kierunku.

8. Gry z przeszłością. Cytaty.

Gra – to słowo w odniesieniu do muzyki jest wyjątkowo wieloznaczne. Nie tylko oznacza bowiem odtwarzanie muzyki przez wykonawców posługujących się instrumentami lub śpiewających. Odnosi się także do specyficznego języka muzyki, który jest pośrednikiem między kompozytorem i wykonawcą a słuchaczem. Może wreszcie oznaczać intelektualny dialog,

rozgrywający się w przestrzeni metaforycznej. I tu możemy mieć do czynienia i z metamuzyką, i z metajęzykiem. Intertekstualność stanowi i decyduje o rozpiętości tej wiązki znaczeń. Ogranicza go – na innej wszakże płaszczyźnie – wyłącznie samoświadomość odbiorcy.

Podejmowanie tego metaforycznego wątku przez kompozytorów okazało się w końcowych latach XX wieku bardzo atrakcyjnym wątkiem, do którego sięgało wielu kompozytorów polskich. Ma on szereg postaci, odróżniających się stosunkiem kompozytora do epoki historycznej, bądź zjawiska z przeszłości, które wziął na warsztat.

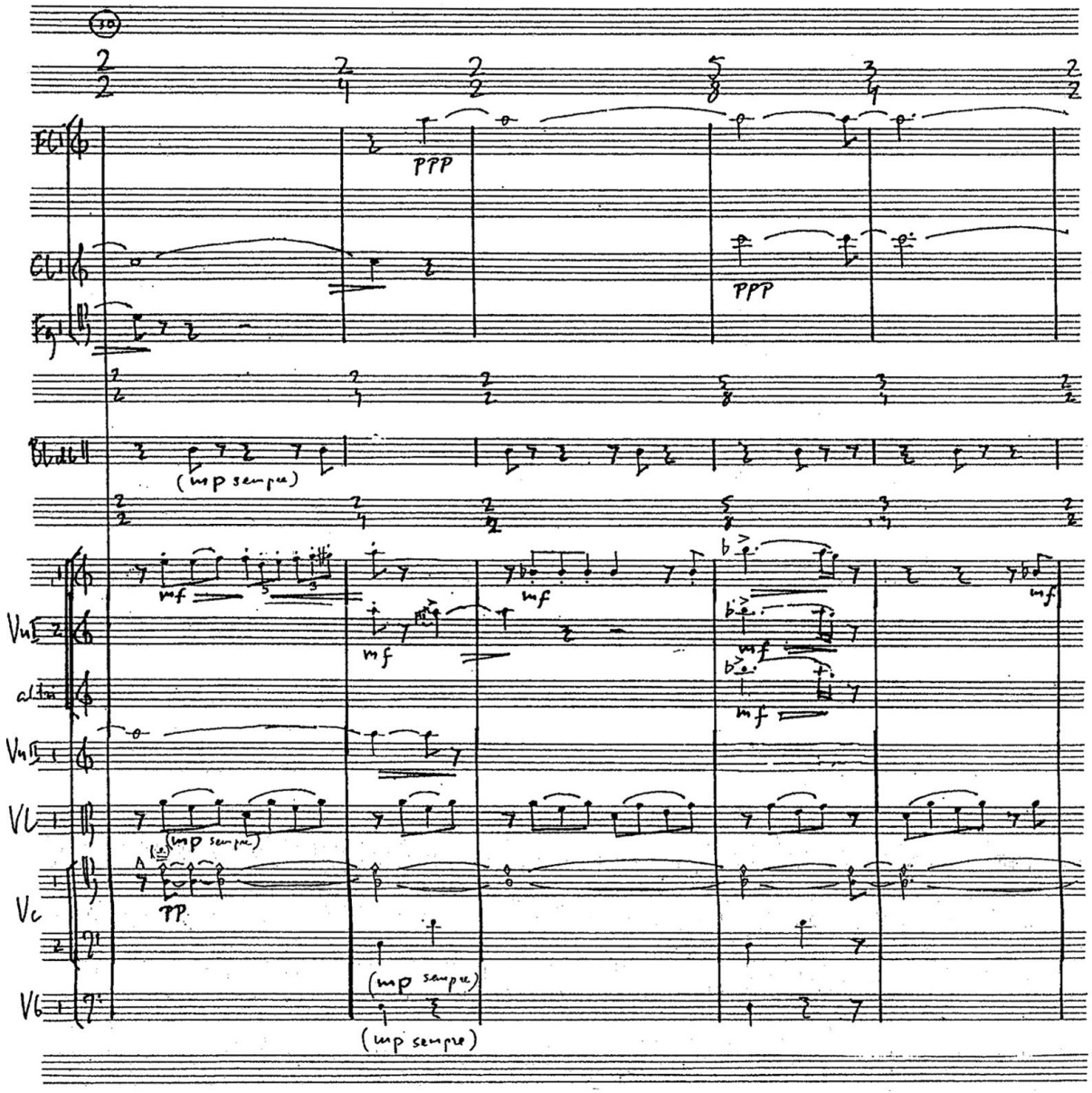
Pierwsza postać, to odwoływanie się do epok historycznych poprzez stylizacje. Druga – to stosowanie cytatów w kontekstach niekoniecznie związanych z epoką powstania cytowanego dzieła.

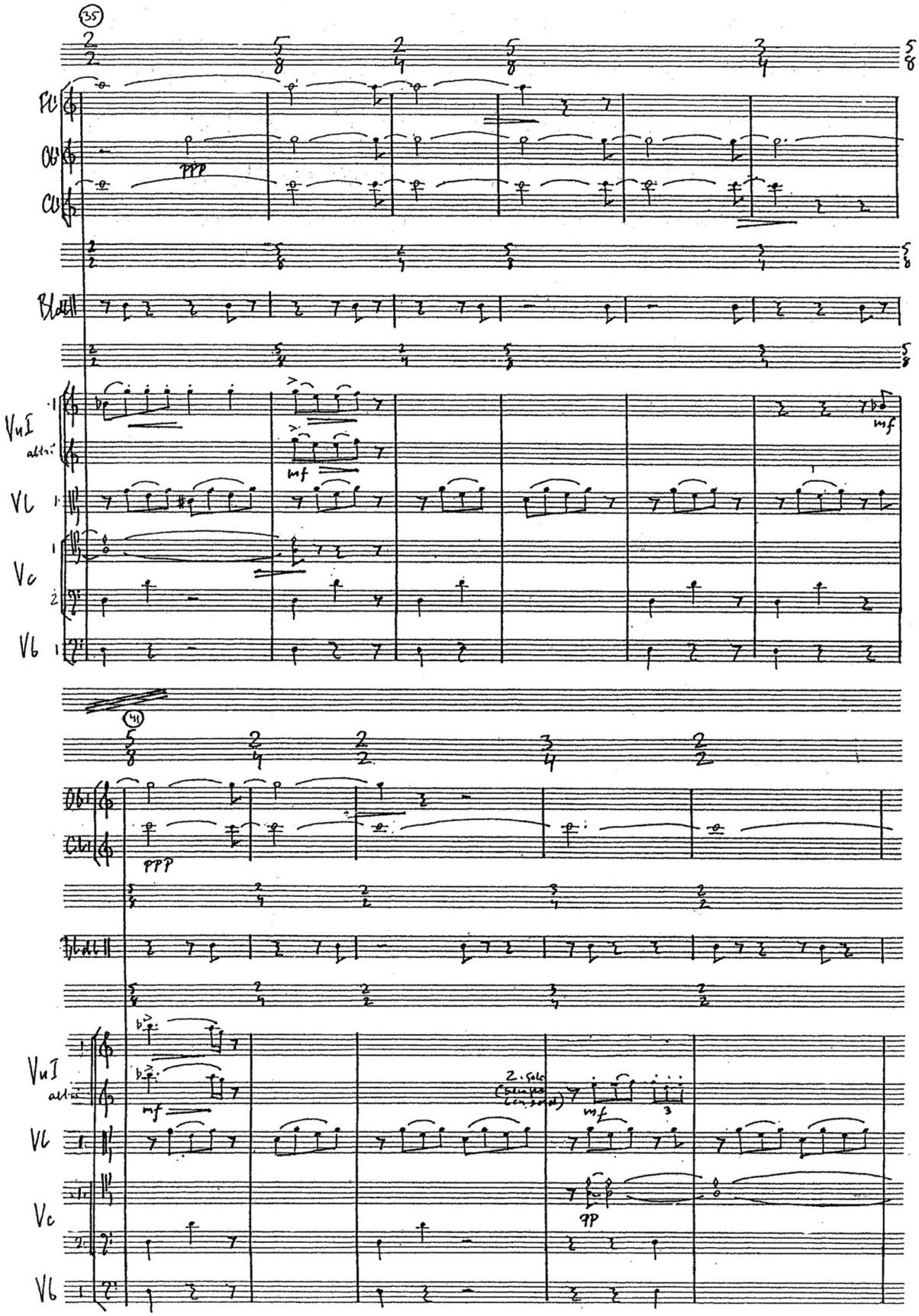
Spojrzenie na minione stylistyki stało się w ostatnim ćwierćwieczu dosyć popularne. Być może, wskutek utraty muzyki współczesnej kontaktu z szeroką publicznością, która odsunęła się od niej za sprawą awangardy i jej pomysłów kierujących się ku komplikacjom serialności, turpizmowi niektórych efektów aleatorycznych, niezrozumiałości sonoryzmu, konceptualizmu, minimalizmu, teatru instrumentalnego czy spektralizmu. Jest więc prawdopodobne, że nurty powracające do wyczerpanych, wydawałoby się już zjawisk (jak dzieje się to w pandiatonizmie, minimalizmie czy postmodernizmie właśnie), wykorzystują intelektualnie (bo nie w praktyce dźwiękowej) doświadczenie neoklasycyzmu, który w inny, świeży i nowy sposób ewokował dobrze znane i – widocznie – oczekiwane zjawiska. Podobnie dzieje się w przypadku sięgania po stylizacje albo dobrze czytelne

cytaty. Aby jednak kontakt z odbiorcą został zachowany, odbiorca musi być dobrze zorientowany w repertuarze. Rzecz polega na tym, że najczęściej kompozytorzy odwołują się do znanych dzieł z przeszłości, po to właśnie, by zrozumiałe i czytelne aluzje umieścić w obcym dla nich kontekście i przez to nawiązać swoistą grę. Oczywiście gra ma sens tylko wtedy, kiedy obie strony: nadawca i odbiorca, są świadome jej reguł i zgadzają się na nie. Ten wątek był podstawowym dla postmodernistycznego kontaktu ze słuchaczem, który musiał być w pewnym sensie wykwalifikowanym, aby mógł tę grę z kompozytorem podjąć. W sytuacji braku wspólnego języka – gra traci sens i dzieło przestaje być dostępne. I ten właśnie aspekt, w sytuacji rewolucyjnych zmian w sposobie kształcenia w dziedzinie kultury i jej odbioru, zmian, jakie zachodzą w Polsce począwszy od ostatniej dekady XX wieku, staje się najbardziej wątpliwy: nauka o kulturze powiększając swój horyzont staje się coraz bardziej powierzchowna i coraz mniej szczegółowa. A szczegółami właśnie pasjonują się kompozytorzy.

45. Paweł Szymański. *quasi una sinfonietta.*

Copyright by Chester, London 2000, s. 8-9


30
Fl 1
Cl 1
Fg 1
Bl db
Vn I
altri
Vn II
Vl
Vc
Vb
ppp
(mp sempre)
mf
pp


35
Fl
Ob
Cl
ppp
Bldl
VnI
altri
mf
Vl
Vc
Vb
41
Ob
Cl
ppp
Bldl
VnI
altri
mf
2. Solo
(Simple
Con sord)
mf
Vl
Vc
pp
Vb

Główny wątek odwoływania się do innej historycznie muzyki czy innego gatunku – to wątek ironiczny. Przytoczyć tu można odwołującą się do baroku *Sonatę* (1982) Pawła Szymańskiego, w której kwintowe pokrewieństwa motywiczne sugerują technikę fugowaną lub kanoniczną o barokowej właśnie proweniencji. Jednocześnie utwór ten zawiera zakamuflowane cytaty *Mazurka op. 62 nr 2* Karola Szymanowskiego: powstał na zamówienie PTMW z okazji 100-lecia urodzin autora *Harnasiów*. Jubileusz wprawdzie się zanadto nie udał z powodu wprowadzenia w Polsce stanu wojennego (1981), a z kilku kompozycji z okazji tego jubileuszu zamówionych, ostała się głównie *Sonata* Szymańskiego. Ironia polega w niej na pocięciu na drobne motywy barokowych lub quasi-barokowych, diatonicznych motywów, ale klimat epoki nadaje głównie technika imitacyjna. Technika polega głównie na obróbce i deformacji skomponowanego wcześniej barokowego kanonu kołowego (stąd słyszalne pokrewieństwa kwintowe). Forma natomiast, stanowi dalekie echo pomysłu Lutosławskiego z *Livre pour orchestre*, gdzie kompozytor przeplatał odcinki o różnej „wadze" i materiałowej, i objętościowej, i estetycznej. Forma sonaty ma tu także istotny wpływ na kształt po szczególnych współczynników konstrukcji utworu. Trudno także nie zauważyć polifonii warstwowej, chętnie stosowanej przez wielu kompozytorów XX wieku. W podobny sposób odnosi się Szymański do muzyki barokowej także i w innych utworach: *Dwóch konstrukcjach iluzorycznych* (1984) na klarnet, wiolonczelę i fortepian, orkiestrowej *Particie II* (1978), a nawet elektroakustycznej *La Folii* (1979). Materiał modalny znajdujemy w *Kyrie* (1978), *Glorii* (1979), wspominanych tu

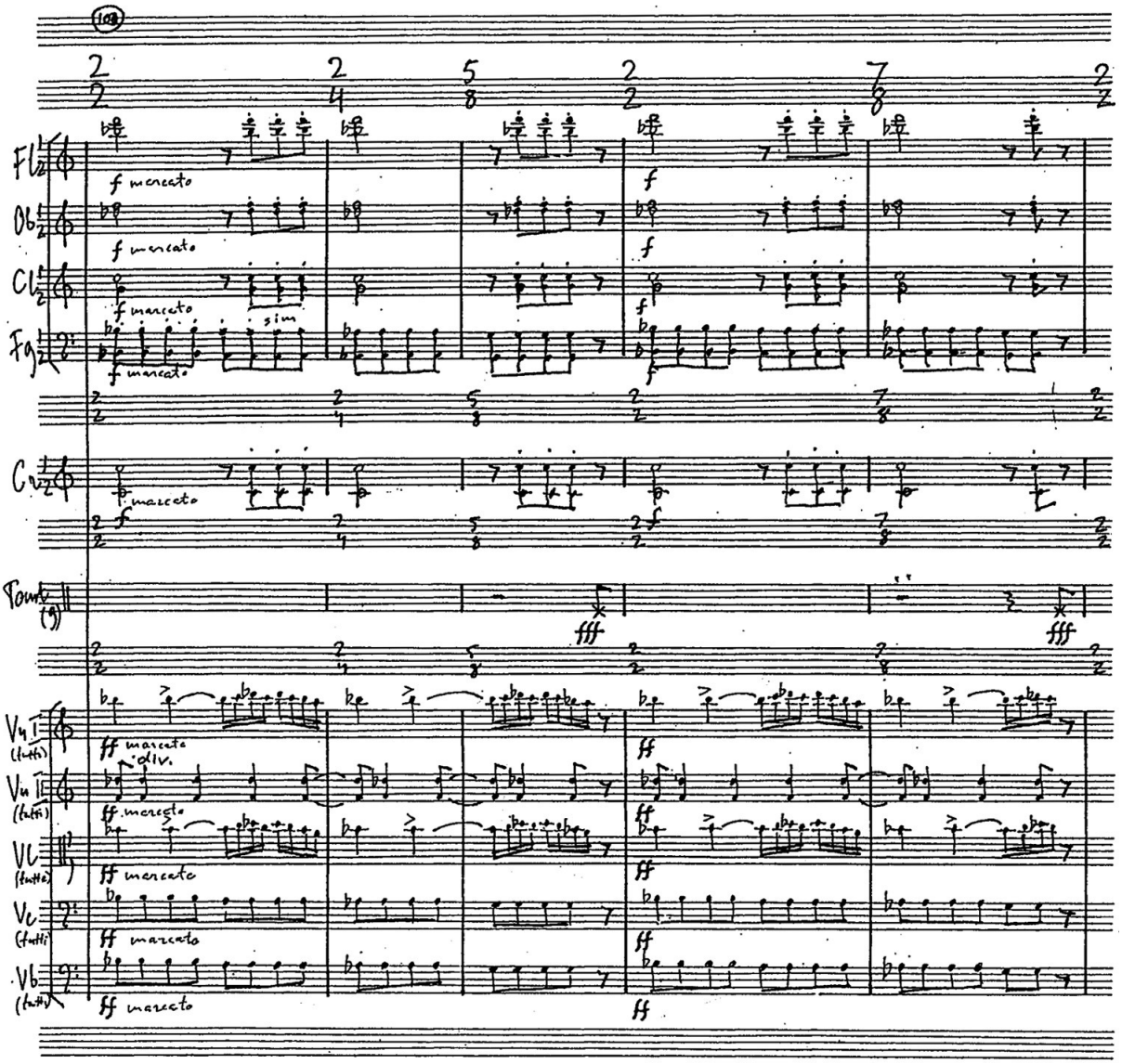
Miserere i *Lux aeterna*. Warto wszakże zauważyć odwołanie do klasycyzmu wiedeńskiego w *quasi una sinfonietta* (1990), a także w *Recalling a Serenade* na kwintet klarnetowy. W *quasi una sinfonietta* idiomem dominującym pod względem aluzji historycznych jest idiom mozartowski, wielokrotnie pojawiający się w partyturze. Ale w inny sposób, niż barokowe pomysły w *Sonacie*. Oto bowiem kilka quasi-cytatów (quasi-, bo z wyimaginowanej symfonii lub uwertury) pojawia się na przemian. Warto zwrócić uwagę na kilka zjawisk. Po pierwsze sfera tonalna jest za każdym razem bardzo czytelna. Ale tonacje tych quasi-cytatów nie są ze sobą w żaden sposób powiązane, przez co odnosi się wrażenie chaotycznego poruszania po różnych fragmentach nieznanego utworu klasycznego. Forma u Szymańskiego w ogólnych zarysach sprowadza się do ekspozycji i przetworzenia materiału (występują one jednocześnie, nie jak w formie sonatowej kolejno), co doprowadza do kulminacji, po czym w drugiej połowie czasu trwania następuje spowolnienie i wyciszenie narracji dźwiękowej – *coda*. W ekspozycji oraz przetworzeniu mamy wspomniane quasi-cytaty, które eksponują zrazu materiał akompaniamentu, natomiast temat pojawia się fragmentarycznie, szczątkowo i nigdy w całości (Przykład 45), a ponadto przeplatany jest samym akompaniamentem lub innymi epizodami o charakterze przetworzeniowym (np. t. 103-110, w b-moll, przykład 46). Całość utrzymana jest w mozartowskim nieledwie stylu. Ale w styl mozartowski ingeruje brak stałości metrycznej. Sam „temat” byłby utrzymany w metrum *alla breve*, ale Szymański traktuje go jak wzorzystą tkaninę, tnąc na potrzebne mu fragmenty, nie mające nic wspólnego z naturalnymi

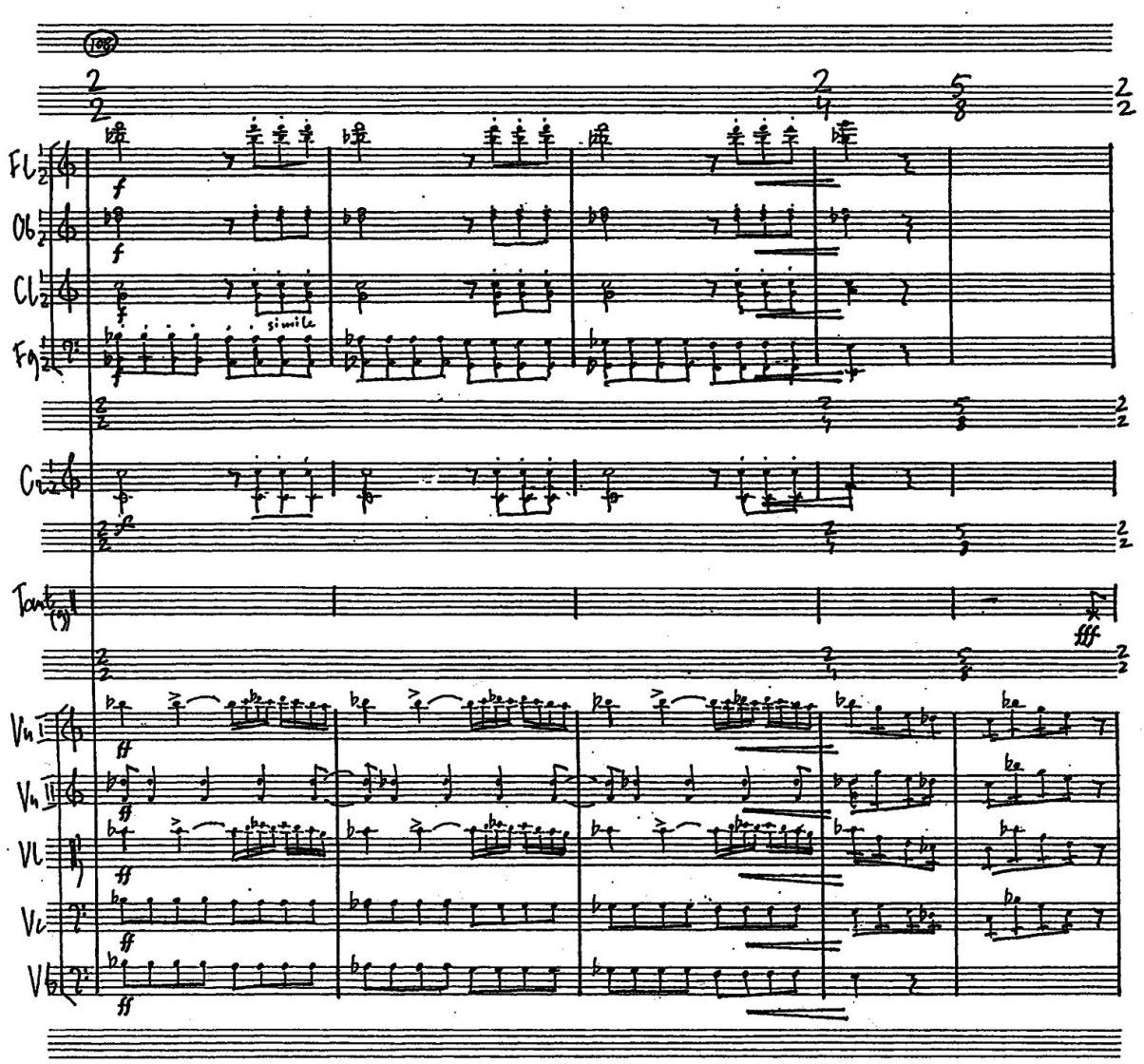
podziałami samego wzoru. Efektem tego jest zmienne metrum, a w konsekwencji efekt „zaciętej płyty” gramofonowej. Kulminacją zarówno tego efektu, jak i całego utworu jest tonikalizacja trwająca 52 takty i operująca wyłącznie akordem h-moll. Jest on powtórzony kilkadziesiąt razy, a od połowy tego epizodu, jego repetycje przerywają ostre i głośne uderzenia w pudełko (blocco di legno), dzwonek krowi (cow-bell), tom-tom (rim-shot), quasi rockowy pasaż przez 3 tomtomy i talerz oraz szeroki klaster w fortepianie. Świadome zderzenie różnych estetycznie światów: świata klasycznego ładu i harmonii z miazmatami XX-wieku i efektami w tym kontekście turpistycznymi, jak uderzenie w bok bębna, dzwonek o trywialnym brzmieniu blaszanej puszki czy klaster – powoduje efekt ironiczno-humorystyczny. Owo repetowanie akordu h-moll przerwane jest nagle klasterem fortepianu, po czym następują długie wybrzmienia różnych instrumentów, wśród nich zaczynają się pojawiać imitacje kwintowych motywów, w czym technika zbliża się do znanej z *Sonaty*. *Quasi una sinfonietta* kończy się dłuższym fragmentem, w którym w orkiestrze smyczkowej występują motywy klasyczne ułożone imitacyjnie w progresję przez półtora koła kwintowego. Powrót do szybkich przebiegów, przypominających te z ekspozycji i przetworzenia, zrazu błądzących po kole kwintowym, później jednak układających się w kadencję zawieszoną na dominancie septymowej w tonacji a-moll, na którą nakłada się akord neapolitański, akordy zresztą stają się coraz mniej czytelne i całość rozpływa się w wygasających repetycjach akordu neapolitańskiego opartego na dźwięku prowadzącym na tle wybrzmiewającego znanego klasteru fortepianu i uderzenia

w tam-tam. Przemieszanie stylistyk jest zamierzone, a „estetyka usterki” zaprezentowana w klinicznej postaci.

46. Paweł Szymański. *quasi una sinfonietta.*

Copyright by Chester, London 2000, s. 17-18.



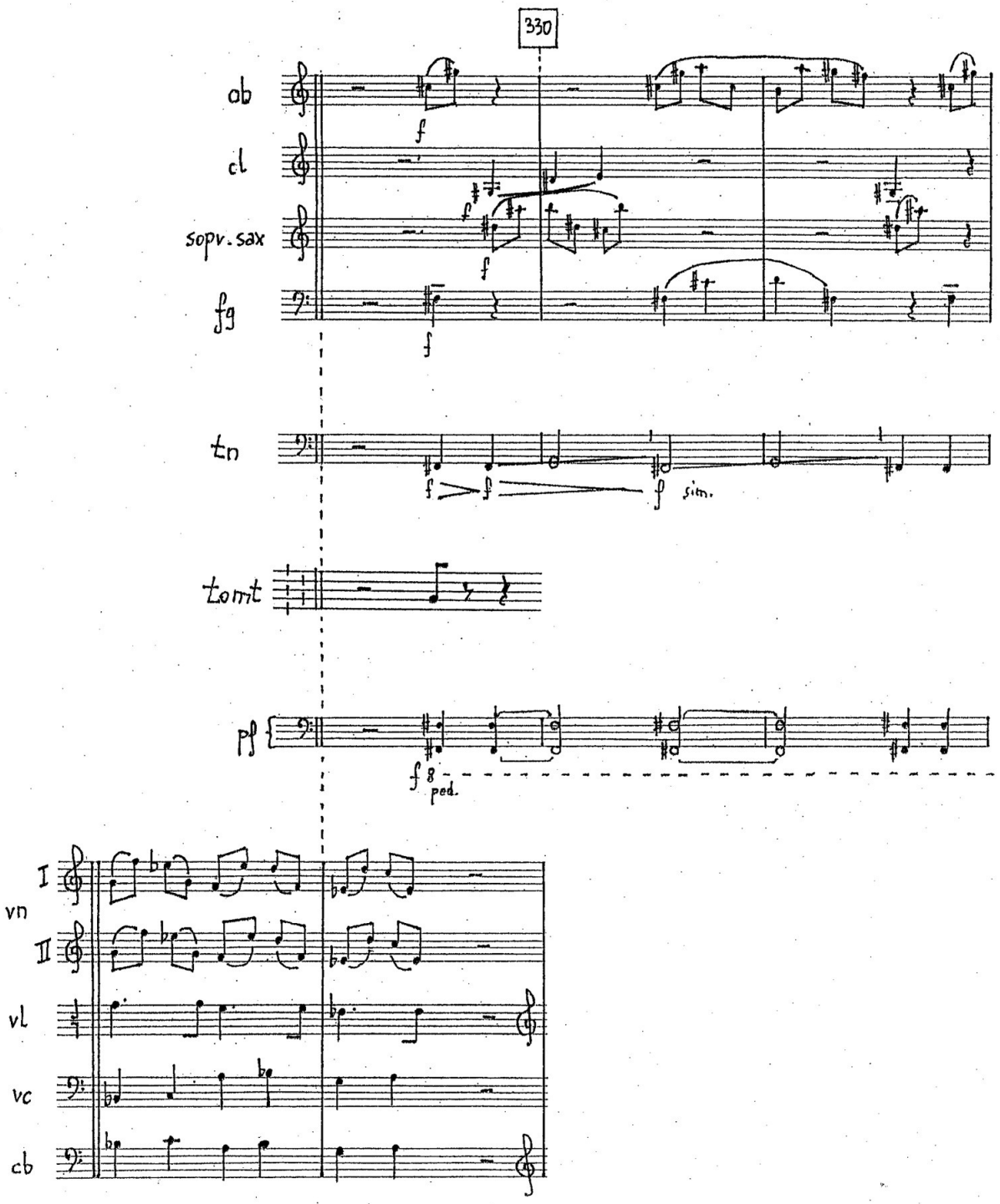


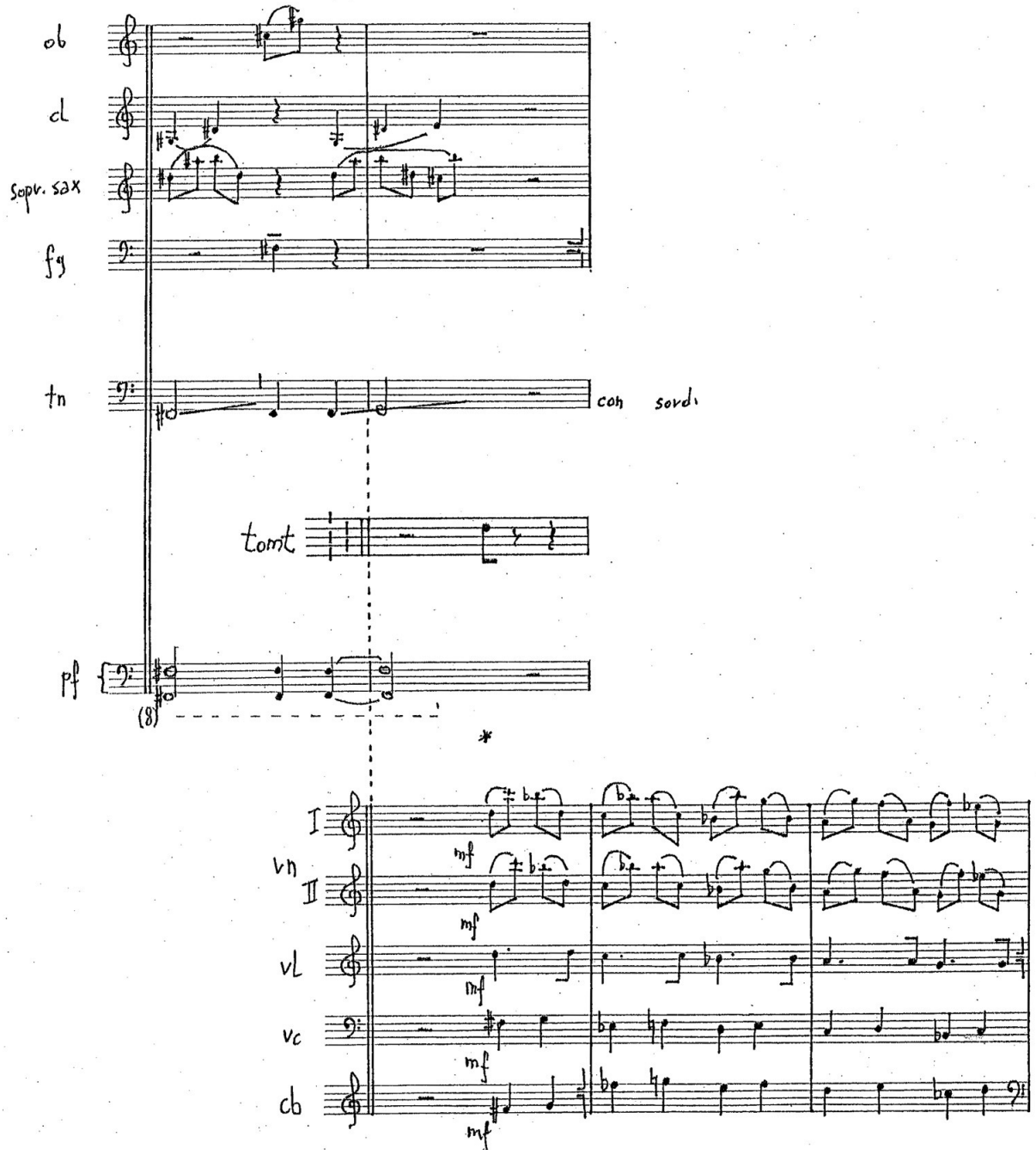
Recalling a Serenade (1996) operuje w podobny sposób materiałem rodem z klasycyzmu wiedeńskiego, choć bardziej wplata weń odautorskie wariacje. Dotyczą one wszakże bardziej materiału i sposobów nim operowania, niż pracy tematycznej czy motywicznej. Od tej Szymański jest raczej dość odległy, ponieważ polem, na którym buduje swoje konstrukcje jest faktura i forma, nie zaś klasyczne tematy.

Podobne zjawiska zawarł Paweł Mykietyn w *Koncercie fortepianowym* (1997), ewidentnie inspirowanym twórczością

Pawła Szymańskiego. Ironia przeradza się w groteskę także w kameralnej kompozycji Pawła Mykietyna *3 for 13* (Przykład 47). Tu kompozytor wielokrotnie cytuje sfigurowane kadencje zawieszone, przesuwając je bez związków tonalnych, a także powtarza po kilkanaście razy proste progresje oparte na modulującym o sekundę (wielką lub małą) w dół wzorze D – T. Efekt ten, dobrze znany odbiorcy z muzyki dawnej, zestawiony z innymi motywami diatonicznymi, glissandami, rockowymi solami na perkusji czy karykaturalną instrumentacją nie pozostawia złudzeń co do intencji autora, dystansującego się wobec historycznej banalności.

47. Paweł Mykietyn. *3 for 13*, s. 74-75, t. 328-335


330
ob
cl
sopr. sax
fg
tn
sim.
tomt
pf
ped.
vn
I
II
vl
vc
cb

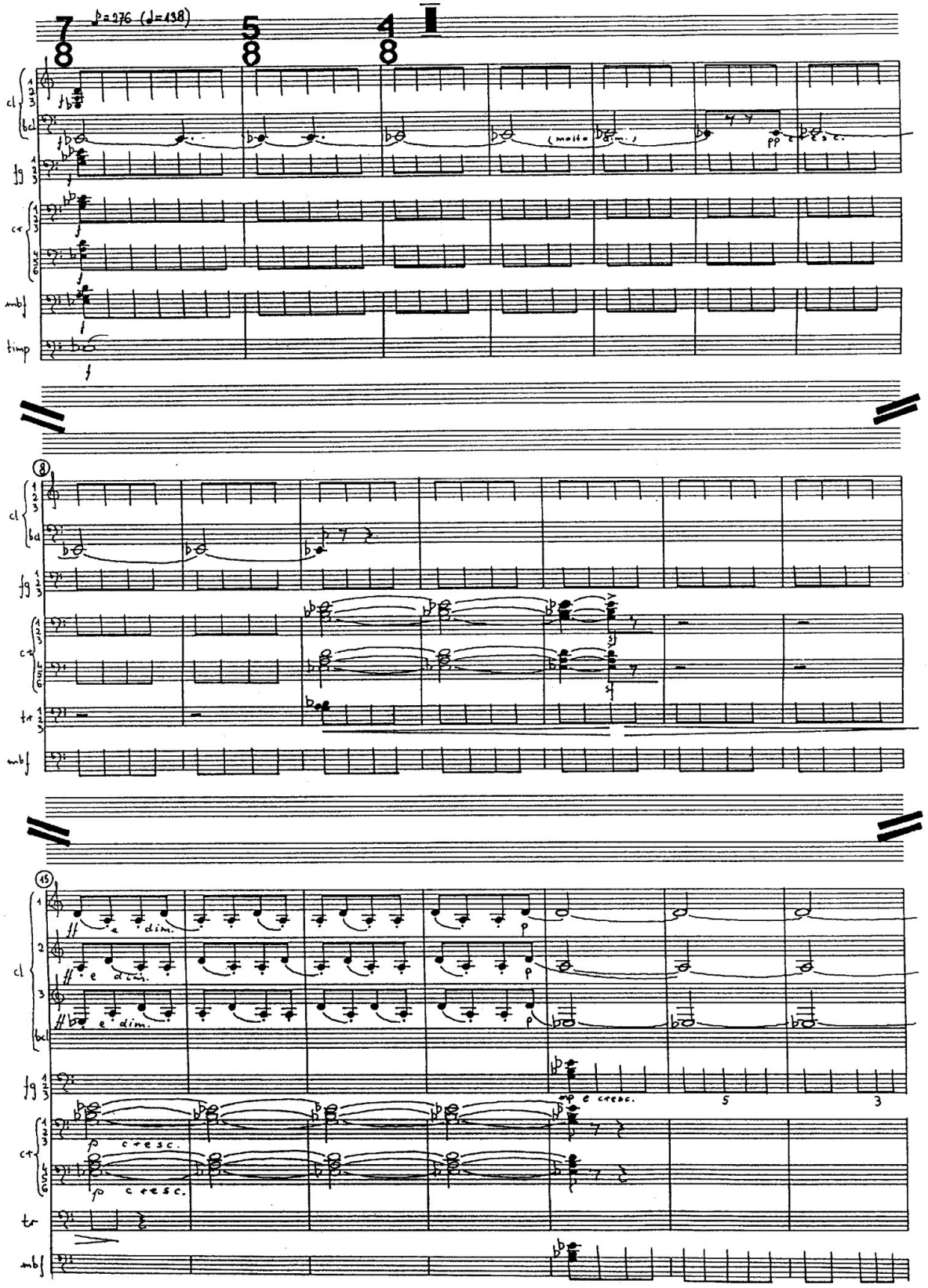


Inaczej w podobnie ironicznym zamierzeniu postępuje Lidia Zielińska. Jej orkiestrowa *Fikcja* i *Mała symfonia atroficzna* już samymi tytułami zaznaczają ów ironiczny stosunek autorki do materii, którą operuje. W *Fikcji* nie ma cytatów, ani quasi-cytatów, jest natomiast wykorzystywanie gestów

kompozytorskich, znanych z praktyki: nabrzmienia, wybrzmienia, glissanda o zróżnicowanych zakresach, tryle o zmiennym ambitusie i amplitudzie, pojedyncze zjawiska kolorystyczne jako punkty na tle, repetycje, acceleranda, szczątki patetycznych melodii... Sens i znaczenie każdego zjawiska bywa zmieniane, ostinato (h-moll) pobrzmiewa dalekim echem cwału Walkirii, ale rychło przemienia się w patetyczny chorał. Zresztą skojarzenia mogą być różne, bo sama materia jest skomplikowana i wynurzają się z niej rozmaite motywy, mogące ewokować różne skojarzenia, bo czytelnych aluzji jest raczej mało.

48. Lidia Zielińska. *Mała symfonia atroficzna*, s. 1, rękopis

MAŁA SYMFONIA ATROFICZNA



p e cresc. 5 3

Mała symfonia atroficzna (1988) rozpoczyna się od repetowanych akordów (Przykład 48), niczym u Steve'a Reicha, ale o mniej czytelnym zabarwieniu tonalnym (tu akord Es-dur dobarwiony dźwiękami *d* i *a*). Po drodze odzywa się akord alikwotowy, niczym w *Pieśni o wszechbycie* (z *Odwiecznych* Pieśni) Mieczysława Karłowicza, dalej faktura stapia się w osobliwy amalgamat motywów, repetycji i faktur. Druga część pobrzmiewa dzwonkowo i klawiszowo: wibrafon, czelesta, harfa, fortepian – przypomina ona kolorystycznie 2 rozdział *Livre pour orchestre* Wtolda Lutosławskiego, ale tu ma ewidentnie charakter intermedia. Finał wykorzystuje różne ostinata i brzmienia ciągłe jako ich przeciwwagę. W tle pojawiają się quasi-tonalne akordy, ale bez powiązania funkcyjnego, choć przywodzące brzmienia z przeszłości od Mahlera po Debussy'ego i Richarda Straussa, a więc głównie sprzed około 100 lat. Dekadencja wydaje się tu odniesieniem zasadniczym. Jednak – nic nie jest do końca na poważnie, bo dystans nadaje też sam tytuł. Gra z odbiorcą nie jest tu tak ewidentna, jak u Szymańskiego, odbywa się bowiem na głębszej płaszczyźnie i jest niemal niedostrzegalna. Wspominana przez Michała Głowińskiego „kompetencja komunikacyjna”[276] odbiorcy wydaje się tu wyjątkowo wątpliwa.

Drugi wariant tego wątku odwołuje się wprawdzie, jak wiele utworów, do baroku, ale nie ma ironicznego charakteru, natomiast bardziej ludyczny. Niewątpliwie najłatwiej go dostrzec w utworach Sławomira Czarneckiego: *Hombark – Concerto* (1995), omówionym w tej pracy oraz w późniejszym *Concerto Liliowe* (2002), przywołującym nie tylko idiomy vivaldiowskie, rytmy

Święta wiosny Igora Strawińskiego, faktury wiolinistyczne Grażyny Bacewicz (*Koncert na smyczki*), ale i *Orawę* Wojciecha Kilara, a także własny *Hombark- Concerto*.

Jest jeszcze jeden utwór, o którym w tym kontekście warto wspomnieć – to suita na orkiestrę smyczkową *Oh, Sweet Baroque* (1985) Zbigniewa Bagińskiego. To nie pozbawiony elementów humorystycznych pastisz, wskazany już przez sam tytuł, stosunkowo obszernie wykorzystujący współczesne środki kompozytorskie, a odwołujący się do doświadczeń historycznych odbiorcy. Związek z barokiem ma charakter dosyć powierzchowny, kompozytor wykorzystuje charakterystyczne dla epoki zwroty melodyczne, pochody harmoniczne i formy taneczne (passepied, sarabanda). Zaskakująco, elementów *stricte* barokowych jest tam stosunkowo niewiele, natomiast pikanteria artykulacji, dysonansów i zwrotów melodycznych zaciera neoklasyczny głównie język dźwiękowy, nadając utworowi finezyjną lekkość i humor. Suita *Oh, Sweet baroque* przeznaczona była ideowo dla „Warszawskich Spotkań Muzycznych", festiwalu z zasady łączącego i mieszającego muzykę nową z muzyką dawną.

Warto tu wspomnieć także o innego rodzaju inspiracjach barokowych, które legły u źródeł powstania dwóch utworów z cyklu *Antitheton* oraz *The Profane Anthem To Anne* Krzysztofa Baculewskiego. Chodzi o teorię afektów i – bardziej ogólnie – barokowe maniery wykonawcze.

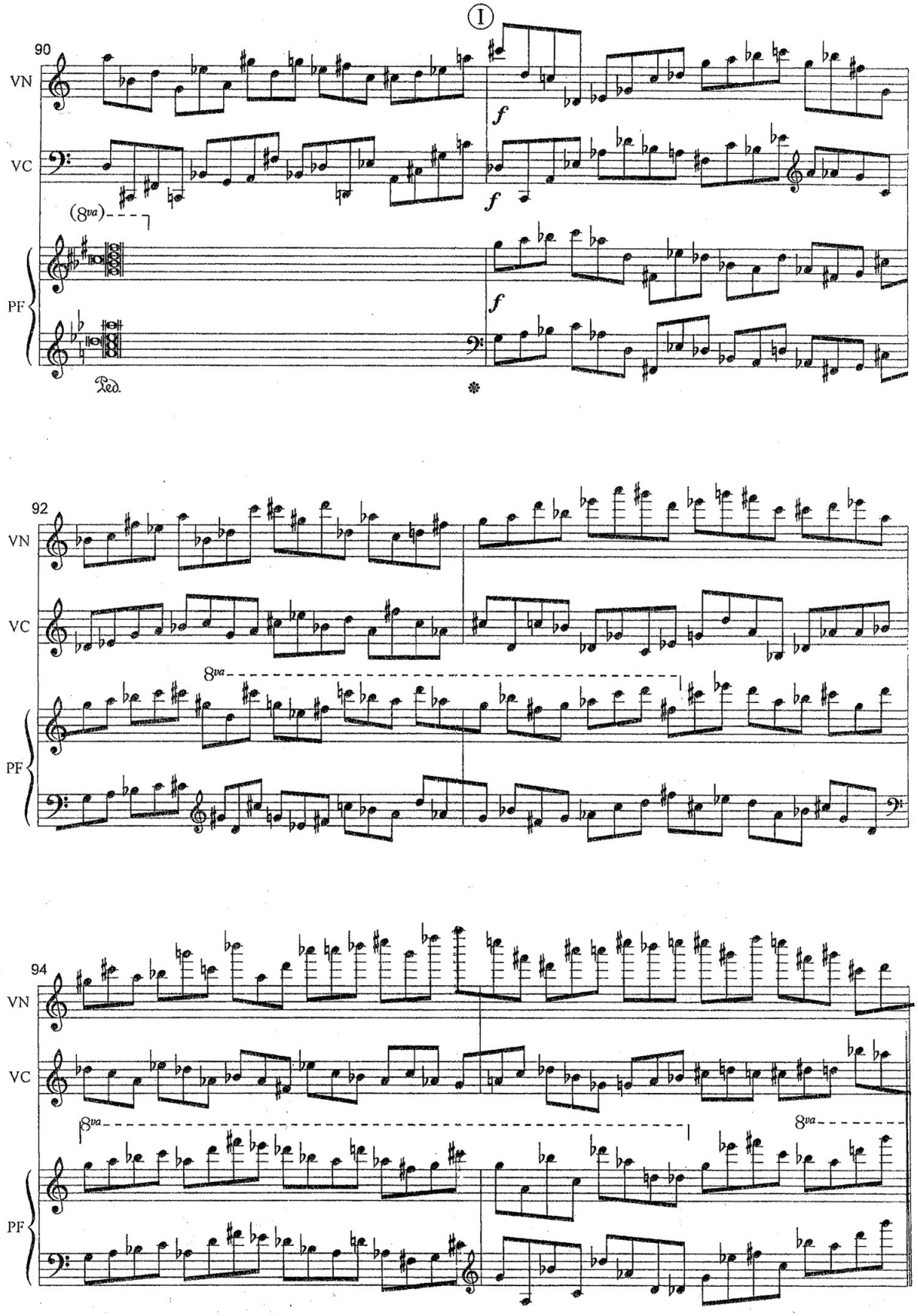
Antitheton I (1989) wykorzystuje trzy figury retoryczne, zastosowane we wskazujących ich nazwami częściach. *Tirata,* to środek emfatyczny, przedstawiający kontrasty (np. agogiki, rejestru czy faktury). *Aposiopesis,* figura patetyczna, wyraża

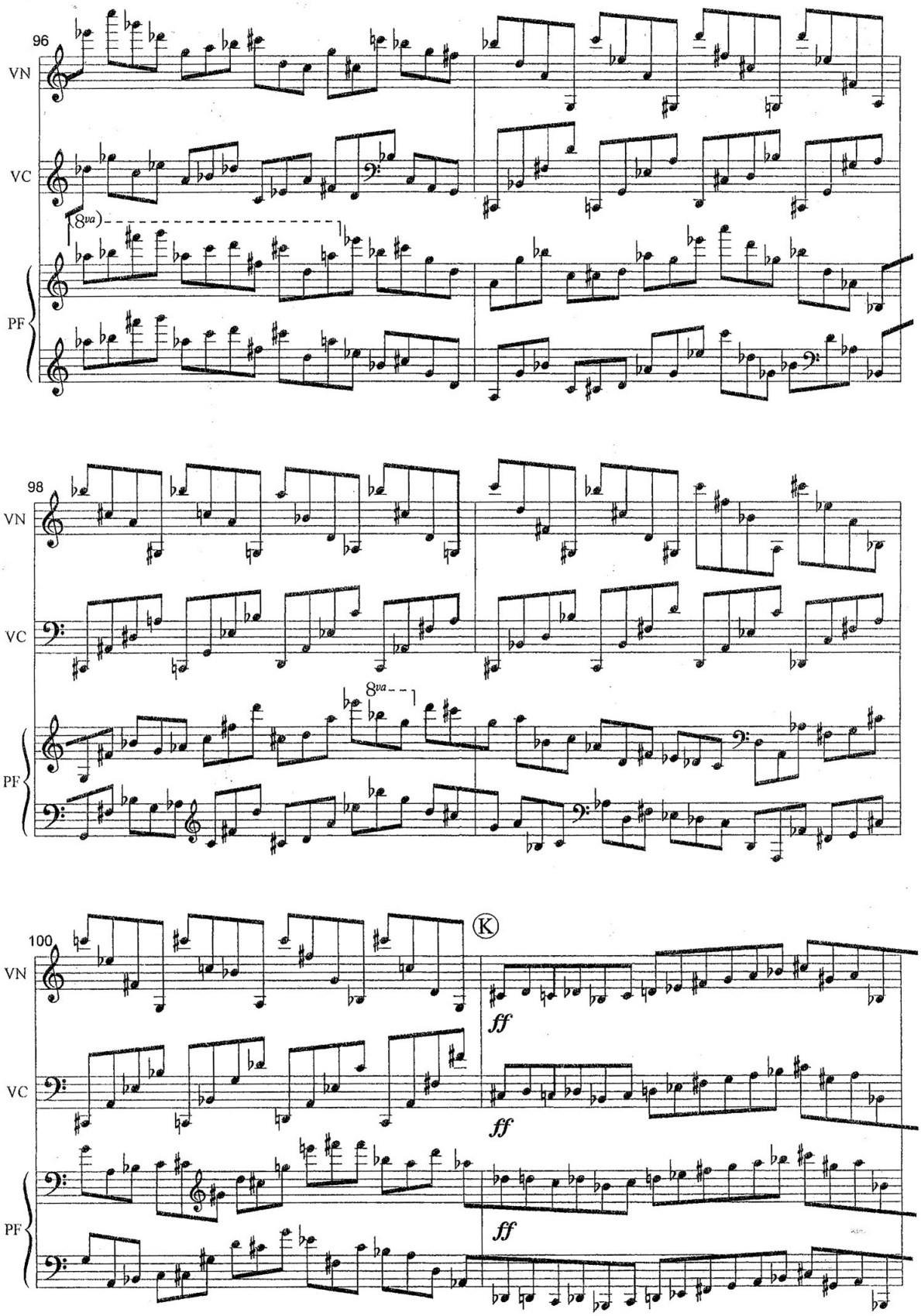
milczenie, zaś *Circulatio* – onomatopeiczna – krążenie, wirowanie. Jednak konstrukcja utworu nie wykazuje żadnych cech barokowych: ani konstrukcyjnych, ani fakturalnych, ani nawet czysto brzmieniowych. Środkowa część opiera się na 6 dźwiękach, które nie występują w skrajnych. Skrajne operują różnymi skalami 9-dźwiękowymi. Technika dźwiękowa utworu jest raczej pochodną konstruktywizmu i przedstawia dość ascetyczny i abstrakcyjny rodzaj barokowej inspiracji: nie ma śladów stylizacji, ani reminiscencji języka barokowego, ani cytatów. Jest to więc dość nietypowa postać odwoływania się do muzyki sprzed około 250 lat (Przykład 49). Podobny rodzaj inspiracji barokowych zastosował kompozytor w orkiestrowym *Ground* (1981), gdzie tytułowa technika została przeniesiona na grunt konstrukcji formalnej: harmoniczna podstawa melodyczna sześciu różnej długości epizodów składa się na sześciodźwiękową frazę melodyczną, wypełniającą przedostatni takt utworu[277].

Antitheton II (1996) – natomiast to żart muzyczny, odwołujący się, choć w zupełnie inny sposób do barokowej retoryki. Wprawdzie forma utworu może być rozumiana jako dalekie echo sonaty triowej albo suity tanecznej, ale o stylistycznym kształcie nie decydują tego rodzaju infiltracje. Dawna polifonia widziana jest tu przez pryzmat doświadczeń XX-wiecznej harmoniki i polifonii, a także kolorystyki. Stąd więc przemieszanie środków barokowych i współczesnych. Do elementów tradycji należą imitacje i fugata, „diabolus in musica”, tryton, stanowi element łączący te tradycje. Wszelako pomysłem warsztatowym było zastosowanie technik gry niemożliwych (jak odległe modulacje, progresje przez całe koło kwintowe), niedozwolonych (paralelizmy

akordowe) lub niestosowanych (pizzicato bartókowskie, glissando) w epoce baroku. Jest też zdeformowany cytat z finału *III Koncertu brandemburskiego G-dur BWV 1048* Bacha oraz potraktowany ironicznie incipit *Adagia* Tomaso Albinoniego[278].

49. Krzysztof Baculewski. *Antitheton I*.
AMFC, Warszawa 1998, cz. I, t. 90-101


I
90
VN
VC
PF
f
(8va)
Ped.
92
8va
94
8va
8va


96
VN
VC
8va
PF
98
VN
VC
8va
PF
100
K
VN
ff
VC
ff
PF
ff

Sytuacja pośrednia wypełnia *The Profane Anthem To Anne* (1993) do tekstu barokowego angielskiego poety metafizycznego, Johna Donne'a. Jest tam zarówno materia dźwiękowa stylizowana na muzykę Henry Purcella, bowiem do niej nawiązuje i nią inspiruje się kompozytor, jak i epizody zabarwione jedynie nieokreśloną muzyką dawną, jak i – nieliczne zresztą – fragmenty współczesne. Utwór miał z założenia nawiązywać obsadą, formą i treścią do *Ody do św. Cecylii* (*Welcome to all the Pleasures"*) z 1683 r. *Anthem* poprzedza dwuczęściowa instrumentalna *Symphony*, w której fugowane allegro następuje po akordowym wstępie. Pod koniec *Symphony* Baculewski wtapia w ruch wahających się kwart cytat z końcówki *Overture* do opery *Dydona i Eneasz* Henry Purcella. W utworze Baculewskiego oba człony wstępnej uwertury podzielone są na szereg fragmentów, rozpływających się w pauzach. Nie chodzi tu o „estetykę usterki", narracja dźwiękowa nie „zacina się" i nie odnawia w różnych metrach i po różnych pauzach. To impresja, niczym z oglądu świątyni, w której portal jest barokowy, witraże – średniowieczne, sklepienie – gotyckie, ołtarz – renesansowy, organy – romantyczne, a wystrój wnętrza – współczesny. Spojrzenie błądzi po różnych jej elementach, zatrzymując się na dłużej lub na krócej na wybranych detalach. Całość przy tym nie wydaje się eklektyczna, ani chaotyczna. Analogicznie, choć nieco inaczej jest w *Anthem*. Fragmenty są dłuższe i rzadko przerywane pauzami. *Anthem* składa się z trzech wyraźniejszych epizodów. Pierwszy z nich – to stylizowane na muzykę Purcella wariacje typu ground, wykorzystujące nieparzystotaktowy temat oparty na pochodach kwintowych. Środkowy, wolny, to część liryczna z ariosem

sopranowym, zaś ostatni – to fantazja na temat rytmu z duetu Belindy i Damy dworu z I aktu *Dydony i Eneasza* (Fear no danger to senne)[279].

Jeszcze inną sytuację zastaniemy w *Rilke-Lieder* (1994) na sopran, baryton i dwa chóry mieszane *a cappella*. Ta kompozycja nie odwołuje się do muzyki baroku, lecz do późnego romantyzmu, a głównie – do Johannesa Brahmsa. Przy czym obiektem inspiracji nie była twórczość chóralna czy motetowa autora *Schicksalslied op. 54*, lecz raczej wybrane aspekty jego indywidualnego stylu, a głównie harmonika i prowadzenie głosów. I znowu mamy tu we współistnieniu elementów nowoczesnych i tradycyjnych analogiczną sytuację do *The Profane Anthem To Anne*: tym razem jednak zdecydowaną przewagę ma pierwiastek odautorski, nie zaś stylizacyjny. Harmonika jest dwunastodźwiękowa, choć niepozbawiona elementów centralizacji tonalnej wokół precyzyjnie rozstawionych osi: *g – cis* oraz *cis – g* w pierwszych dwóch częściach i *e – b – e* w trzeciej. Melodyka operuje również pełną skalą chromatyczną. *Głosy solowe (...) traktowane są wyłącznie jako dopełnienie warstwy chóralnej i to właśnie ona ma w całym utworze znaczenie zasadnicze. Gęsta faktura nakładających się na siebie głosów obu chórów tworzy wielowarstwową, dysonującą magmę brzmieniową, w której jednak wyraźnie zaznaczają się muzyczne motywy i tematy, niepozbawione wewnętrznego ciepła i melodyjności*[280]. Wszystkie te cechy decydują o jednolitości formalnej całości kompozycji (Przykład 50).

50. Krzysztof Baculewski. *Rilke-Lieder*.

Brevis, Poznań 2000, cz. II., t. 69-80

S solo
69

f

Da

ben,muss sie le- ben, le- ben. Da weiss

ben,muss sie le- ben, le- ben. Da weiss

ben,muss sie le- ben, le- ben. Da...

ben,muss sie le- ben, le- ben. Da,

Staub ist noch schwer. Da weiss ich

Staub ist noch schwer. Da weiss ich die

Staub ist noch schwer. Da weiss ich die Stü-

Staub ist noch schwer. Da weiss

S solo
72

weiss ich die Stür- me schon und bin er-

ich,

ich, weiss ich,

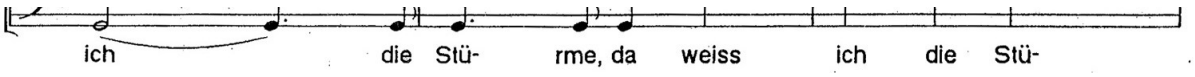
ich, da weiss ich,

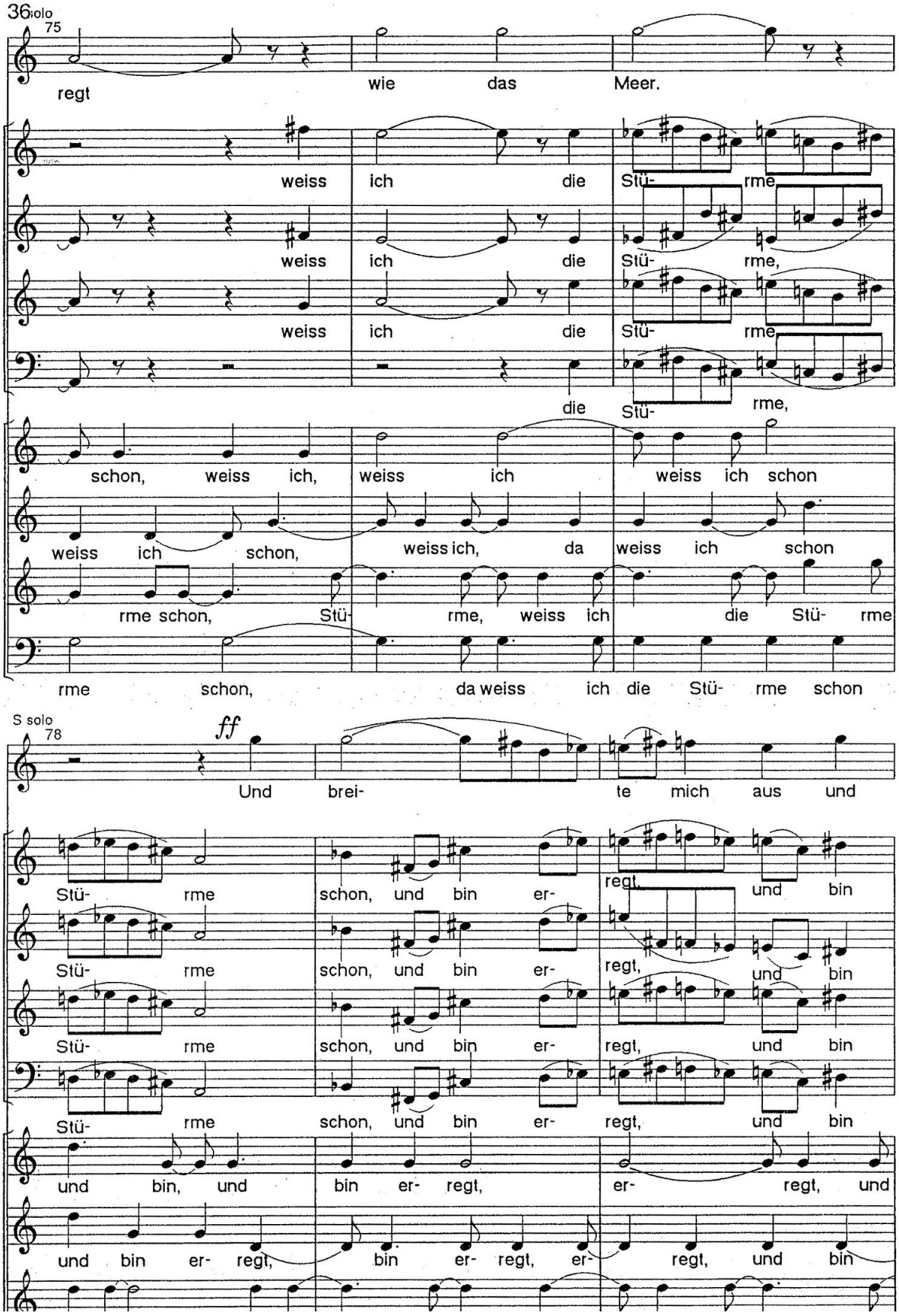
da weiss ich

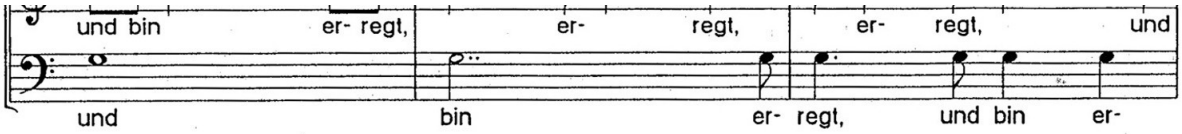
die Stü- rme schon, Stü- rme schon, weiss ich

Stü- rme, die Stü- rme schon, die Stü- rme,

rme, die Stü- rme schon, weiss ich die Stü-


ich die Stü- rme, da weiss ich die Stü-


solo
75
regt wie das Meer.
weiss ich die Stü- rme
weiss ich die Stü- rme,
weiss ich die Stü- rme
die Stü- rme,
schon, weiss ich, weiss ich weiss ich schon
weiss ich schon, weiss ich, da weiss ich schon
rme schon, Stü- rme, weiss ich die Stü- rme
rme schon, da weiss ich die Stü- rme schon
S solo
78
ff
Und brei- te mich aus und
Stü- rme schon, und bin er- regt, und bin
Stü- rme schon, und bin er- regt, und bin
Stü- rme schon, und bin er- regt, und bin
Stü- rme schon, und bin er- regt, und bin
und bin, und bin er- regt, er- regt, und
und bin er- regt, bin er- regt, er- regt, und bin



Nie można tu jeszcze pominąć innego rodzaju gry, w której wszelako cytaty funkcjonują w zderzeniach z aurą współczesności, jednak bez karykaturalnej czy humorystycznej intencji. Takie utwory zaczęły się pojawiać już na początku omawianego w niniejszej pracy okresu, a nawet wcześniej.

Pierwszy wyraźny tego rodzaju sygnał pochodzi od Bolesława Szabelskiego, który w swojej *V Symfonii* (1968) w kulminacji dzieła cytuje w instrumentach dętych blaszanych (nr 30 partytry) chorałową melodię *Te Deum laudamus*. Kilka lat później, w poemacie symfonicznym *Mikołaj Kopernik* (1975) tegoż autora, chorał zajmuje już blisko połowę czasy trwania utworu i jego obecność z trudem tłumaczy się w aleatoryczno-dwunastodźwiękowej aurze. Połowa lat 70. przynosi więcej cytatów w muzyce nie związanej niczym z muzyką autorów cytatów. Cytaty z różnych utworów Johanna Sebastiana Bacha pojawiają się m.in. w *II Kwartecie smyczkowym* (1974) Jana Oleszkowicza, operze *Pani Koch* (1981) Lidii Zielińskiej, *Sonacie wiosennej* (1982) Krzysztofa Baculewskiego, *Audycji IV* (1975) Andrzeja Krzanowskiego, a także w *Raju utraconym* (1978) Krzysztofa Pendereckiego. W przypadku tego kompozytora cytaty znajdują się jeszcze w kilku utworach z przełomu lat 70/80. Podobnie w *II Symfonii „Bożonarodzeniowej”* czy *Te Deum*. Pełnią one różne funkcje. W *II Symfonii* – incipit kolędy *Cicha noc*, pełni rolę motywu czołowego materiału II tematu, bowiem dzieło wykorzystuje rozbudowaną formę sonatową, stąd więc i cytat ten pojawia się trzykrotnie w podstawowych jej współczynnikach

(ekspozycja, przetworzenie, repryza). W *Te Deum* pojawia się hymn *Boże, coś Polskę*. Pełni on funkcję głównego zwornika konstrukcji dzieła. Podobnie dzieje się w *Raju utraconym*, gdzie wprowadzony *in extenso* chorał Bacha *O, große Lieb!* staje się filarem, do którego od samego początku dzieło zmierza, a po którym się zamyka. Sprawia to wszakże wrażenie niemożności skonstruowania autonomicznej, wielkiej formy wokalnoinstrumentalnej bez konieczności wykorzystania innej, niż własna muzyki.

Jednak rola *Te Deum* wydaje się w tym względzie ważniejsza. Oto bowiem dzieło to antycypuje szereg kolejnych utworów różnych już autorów, którzy cytują ważne pieśni patriotyczne lub religijne polskie, gwoli wyrażenia postawy patriotycznej, a przede wszystkim negatywnego stosunku do wprowadzenia w Polsce stanu wojennego lub jeszcze sięgając głębiej – systemu sowieckiego socjalizmu. Paweł Buczyński w *Muzyce opadających liści* (1980) i Zygmunt Krauze w *Piece for Orchestra No.3* (1984) cytują legionowy hymn *Pierwsza brygada*, pełniący w okresie międzywojennym niemal rolę „wice-hymnu" narodowego. Oprócz *Te Deum* Pendereckiego fragmenty *Boże, coś Polskę* znalazły się w *VI Symfonii „Polskiej"* op. 57 (1982) Krzysztofa Meyera i *Tableau vivant* (1982) Zygmunta Krauzego. *Bogurodzica* stała się ideowym symbolem *Sinfonia sacra* (1963) Andrzeja Panufnika, *Victorii* (1983) i *Bogurodzicy* (1975), kantat Wojciecha Kilara, zaś *Rotę* cytował Krzysztof Meyer we wspomnianej *Symfonii,* a także Krzysztof Baculewski w *Sonacie wiosennej* (1982).

Warto także wspomnieć o osobliwym cytacie w *Koncercie podwójnym* (1980) Witolda Lutosławskiego. Oto w finale utworu

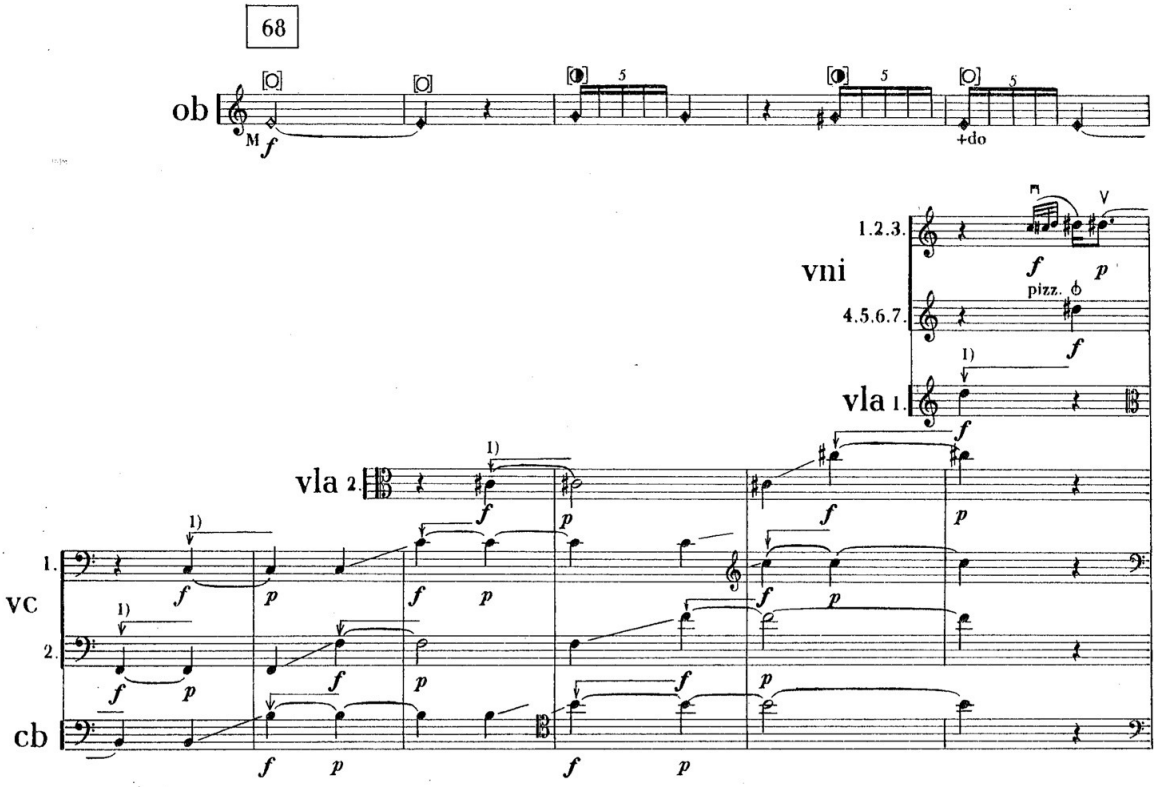
pojawia się pomysł, którego nie ma w żadnym innym dziele tego autora. Są to wielodźwięki *alias* „multifoniki” czy też, używając terminologii Witolda Szalonka – dźwięki kombinowane w oboju oraz „drapanie, zgrzytanie” w smyczkach (Przykład 51). Zastanawiające może być, dlaczego nigdzie więcej Lutosławski nie użył takiego nowatorskiego materiału. Domniemana odpowiedź znajduje się w partyturze *Koncertu*, podobna do inwokacji *IX Symfonii d-moll* Ludwiga van Beethovena. U autora *Fidelia*, patetyczne słowa kompozytora[281] wzywają w recytatywie do porzucenia tragizmu i ponurego klimatu. Jak Beethoven dysonansem (złożonym z nałożenia składników molowej toniki i dominanty nonowej), tak Lutosławski perkusją, złożoną z ksylofonu, talerzy i pudełek i werbla (nr 72-73 partytury), ostro przecina ten rodzaj narracji dźwiękowej, by powrócić do własnego aleatoryzmu kontrolowanego i akordów zespolonych. To symboliczne odcięcie się od świata awangardy, od którego przecież w niektórych utworach jak choćby *Gry weneckie* czy *Trois Poèmes d'Henri Michaux* nie był wcale bardzo odległy. Od tego czasu istotnie twórczość Lutosławskiego będzie zmierzała w stronę syntezy środków z własnego świata ze zdobyczami techniki dźwiękowej XX w., jednak bez wkraczania w nieznane pola. „Cytat” w *Koncercie podwójnym* jest właśnie „cytatem” z owego innego pola.

Innego rodzaju grę ze słuchaczem podejmuje Zbigniew Rudziński w operze *Antygona* (2001). Wstęp do opery rozpoczyna się od charakterystycznego tutti z repetowanym uderzeniem w kotły i ciemną barwą orkiestry, co przypomina klimatem wstęp do *I Symfonii c-moll op. 68* Johannesa Brahmsa. Temat opery –

mitologiczna, tragiczna historia córki króla Teb, Edypa, powoduje, że aura tej gry odbywa się w sferze dramatycznej. Kompozytor odwołuje się więc do klasyki: w pierwszym akcie do *Tristana i Izoldy* (cytuje t. 2 wstępu do dramatu Wagnera z retuszem instrumentacyjnym i rytmicznym), w kulminacyjnej scenie aktu drugiego do *Don Giovanniego* (Akt II, Scena XV: Posąg Komandora, Don Giovanni i Leporello) i w finale do Johanna Sebastiana Bacha (*Sarabanda* z *Suity wiolonczelowej* Es-dur BWV 1010 *in extenso*). Jednak najobszerniejszy jest cytat z Mozarta, ze zmienionym metrum i uproszczonym rytmem (z punktowanego na triolowy), zachowaną harmoniką, częściowo instrumentacją. Nie do końca jasne jest ulokowanie tych cytatów. Pierwszy pojawia się w momencie, gdy nowy władca Teb oznajmia patetycznie jego mieszkańcom, iż będzie tyranem i jednowładcą. Akord tristanowski może jedynie zapowiadać tragedię, choć dramat Antygony nie dotyczy miłości do człowieka żywego (jak u Wagnera), jest natomiast konfliktem sumienia bohaterki wobec nieludzkiego prawa, przeciwko któremu protestuje, prawa zastosowanego wobec jej poległego brata. Drugi, mozartowski, wiąże się głównie z wypowiedzią Tyrezjasza. Tyrezjasz, duch prawdy, w *Królu Edypie* Strawińskiego – bas, tu – sopran chłopięcy, w *arioso* na materiale z ariosa Posągu Komandora z *Don Giovanniego* w tajemniczych słowach wróży złowieszczo najbliższe wydarzenia. Tu związek sytuacyjny jest o wiele bardziej czytelny, ale odejście od cytatu do kompozytorskiego materiału własnego jest, jak zwykle, co najmniej niewygodne i Zbigniewowi Rudzińskiemu z trudem się to udaje. Ostatni wreszcie cytat, bachowski – również wiąże się z postacią króla-

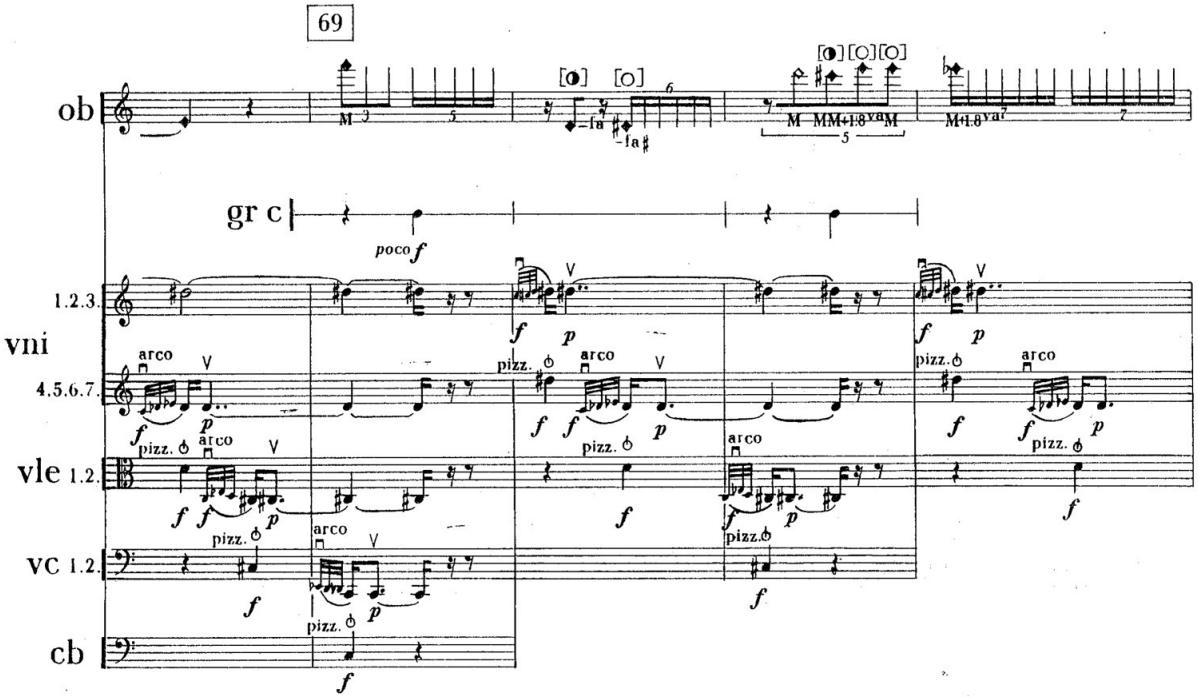
tyrana. *Sarabanda* jest intermezzem jego spóźnionej refleksji nad śmiercią trojga bohaterów, którą spowodował i nie potrafi ani wyjść z tej sytuacji, ani się w niej znaleźć (arioso o *złudnej nadziei*). Pytanie, na ile muzycznym ekwiwalentem tej sytuacji dramaturgicznej jest akurat barokowa *Suita wiolonczelowa* – pozostawia kompozytor do rozstrzygnięcia odbiorcy.

51. Witold Lutosławski. *Koncert podwójny*, III cz., s. 56



1) Patrz uwaga 2. na poprzedniej stronie.

1) See note on the preceding page.



Bogumiła Mika, która poświęciła całą książkę cytatom w polskiej muzyce współczesnej, wyróżnia 15 sposobów ich funkcjonowania[282]. Analizuje także wszelakie uwarunkowania estetyczne i historyczne. Tam więc znalazła się dokładna egzegeza i interpretacja zjawiska.

9. Próby syntezy

Wielu kompozytorów ostatniego ćwierćwiecza XX wieku nie zaangażowało się ani w pomysły postmodernistyczne, ani nie kontynuowało doświadczeń sonorystycznych. Należał do nich także Witold Lutosławski. Jego twórczość ostatnich 15 lat jego działalności wykazuje w sporej części syndrom twórczości „późnej", czyli obarczonej bagażem najdłuższego doświadczenia. *Interludium, Chantefleurs et Chantefables*, i *IV Symfonia* to ostatnie większe i ważniejsze jego utwory. Ulegają w nich stopniowej redukcji elementy aleatoryczne. W *IV Symfonii* są jedynie 4 takie epizody, a w *Chantefleurs et Chantefables* jedynie ostatnia z pieśni wykorzystuje tę technikę. Uproszczeniu ulega faktura, gęste *divisi* w smyczkach występują sporadycznie, a w harmonice, mimo stosowania cały czas przez kompozytora techniki akordów zespolonych – dysonansowość brzmień zdecydowanie łagodnieje, a dysonanse, wprawdzie ciągle obecne, stają się łagodniejsze.

Nie jest to objaw tego samego zjawiska uproszczeń warsztatowych, jakie od połowy lat 70. zdominowało muzykę

polską, przeradzając się bądź w diatoniczny minimalizm, bądź w romantyzm epifenomenologiczny, bądź w pandiatonizm. Lutosławskiego uproszczenia nie mają charakteru zmiany estetycznej, lecz są – by tak rzec – natury „kosmetycznej”. Na ile orzec można, że jego późna twórczość ma charakter syntetyczny, to kwestia otwarta.

O jednym wszakże zjawisku warto jednakże wspomnieć. Wiąże się ono ze stosowaną przez Witolda Lutosławskiego techniką łańcuchową. Jej zalążki można znaleźć już w *Passacaglii* z *Koncertu na orkiestrę* (1954), natomiast wyraźniejsze jej przejawy znajdują się w utworach komponowanych od lat 60. Samą – dość wyraźną sugestię tej techniki narzuca już łączenie sekcji *ad libitum* w utworach z zastosowaniem aleatoryzmu kontrolowanego, kiedy przechodzą one płynnie jedna w drugą, zazębiając się i nakładając na siebie. Początkowo przejawem tej techniki są same znaki graficzne: frazy repetowane oznaczone linią falistą kończą się w momencie dogrania ich przez muzyków do znaku repetycji, a więc do końca[283]. Ale nie tylko. Już w *Livre pour orchestre* możemy odnaleźć modalne stosowanie wielodźwięku, polegające na swoistych „modulacjach” pól harmonicznych. Odbywały się one w ten sposób, że pomiędzy dwoma polami: wyjściowym i docelowym znajdowało się pole pośrednie, zawierające np. wspólne dźwięki pól skrajnych[284]. W znacznie szerszym stopniu technika t znalazła zastosowanie w utworze powstałym w 1983 r. i zatytułowanym *Chain 1* czyli *Łańcuch 1*. Tu forma finałowa, charakterystyczna dla większości jego kompozycji napisanych po orkiestrowych *Postludiach*, ustępuje po części miejsca formie łańcuchowej właśnie, choć

generalny zarys formy finałowej w dalszym ciągu jest czytelny. W *Chain 1* zastosował Lutosławski budowę dwuczęściową z krótką codą. Obie części przypominają nieco układ *Gier weneckich* lub nawet *II Symfonii*. W tej mianowicie mierze, iż pierwsza z nich operuje głównie zestawami kilku instrumentów, druga zaś – głównie orkiestrowym tutti, choć orkiestra to zestaw sinfoniettowy (14 instrumentów). Jednakże, co jest istotne, rozczłonkowanie wewnętrzne obu części wykazuje czytelne znamiona formy łańcuchowej. Poszczególne odcinki nakładają się na siebie, łączenia pomiędzy nimi są więc ukośne. Stąd więc też tytułowa analogia do ogniw łańcucha.

Ale zasada ta wkracza ponadto nieco głębiej w strukturę wewnętrzną utworu, nie pozostaje jedynie zewnętrznym jego kształtem. Oto bowiem melodyka i harmonika stają się w wielu miejscach horyzontalną lub wertykalną formą tego samego zjawiska. Najbardziej czytelny jest w tym względzie nr 1 partytury *Chain 1*, gdzie wyraźnie widać, iż głosy poruszają się wyłącznie po składnikach akordu, którego zasadniczą strukturę przedstawia w nr 2 klawesyn i marimbafon[285]. Zasada operowania na pewnej przestrzeni takim samym materiałem w poziomie i pionie rzutuje także na większość dalszych ogniw *Łańcucha 1*. Co więcej, zasada poszerzania i zawężania pola harmonicznego, zaprezentowana w tym incipicie utworu, połączona z poszerzaniem i zawężaniem dynamiki staje się pewnym wzorcem, do którego wielokrotnie w trakcie trwania utworu odnosi się kompozytor.

Nasuwa się tu analogia do fraktali. Ich teorię wraz z definicją zjawiska opublikował krótko przed powstaniem *Chain 1* francuski

matematyk i informatyk Benoît Mandelbrot[286]. On też był autorem terminu, choć przejawy tego fenomenu znane były od drugiej połowy XIX wieku. Fraktal w jego ujęciu – to obiekt „samopodobny”, to jest taki, którego części są podobne do całości. Z fraktalami mamy do czynienia w przyrodzie. Kształt liścia drzew, np. lipy, odzwierciedla jej kształt ogólny, podobnie kształt kwiatu kalafiora. Dorzecza rzek, wybrzeża fiordowe lub szkierowe, przekroje geologiczne, wzory szronu, płatków śniegu czy błyskawic, układy krwionośne układają się w formy fraktalne. Z obserwacji natury pochodzą też osobliwe nazwy niektórych z fraktali: żuk Mandelbrota, smok Hartera-Heighwaya, dywan Sierpińskiego czy gąbka Mengera... Fraktalami szybko zainteresowała się grafika artystyczna i także komputerowa, również znalazły one zastosowanie w technice (np. anteny telefonów komórkowych). Mandelbrot ujął zjawisko w formuły ściśle matematyczne, zajmując się jego formą, wymiarami i udziałem przypadku w ich powstawaniu.

I akurat te trzy aspekty jego zainteresowań dość dobrze pasują do niektórych sytuacji ściśle dźwiękowych w muzyce Lutosławskiego, a w szczególności w *Chain 1*. Czy Lutosławski, studiujący przecież pierwotnie matematykę na Uniwersytecie Warszawskim, miał świadomość odkrycia Mandelbrota i starał się je przekształcić i dostosować do swoich potrzeb artystycznych trudno dziś orzec, niemniej analogie wydają się oczywiste. Struktura formy odbija się w strukturze pól dźwiękowych, struktura pól dźwiękowych – w połączeniach akordów zespolonych, ich odzwierciedlenie z kolei widzimy w rozczłonkowaniach krzyżowych: wertykalnych czyli

harmonicznych i linearnych czyli melodycznych. Geometryczność analizy nie jest tu tak ewidentna, jak w przypadku grafiki, natomiast analogiczność wydaje się zastanawiająca.

Wielu kompozytorów w omawianym okresie próbowało wykorzystywać elementy różnych, generalnie XX-wiecznych technik kompozytorskich. Przeważnie o tym wyborze decydowała postawa estetyczna twórców. Różnice między syntezą, a eklektyzmem, neoklasycyzmem a postmodernizmem bywały zacierane, czasem przez samych kompozytorów, czasem przez egzegetów i interpretatorów ich dzieł. Zresztą, w wielu przypadkach trudno stwierdzić jednoznacznie, czy autorzy istotnie dążyli ku syntezie środków, czy też raczej korzystali z ulubionych wzorów i odniesień. System wartości nie jest jednoznaczny, stąd też nietrudno o pomyłki interpretacyjne. Inna rzecz, że wśród kompozytorów działających w końcu XX w. utrwaliło się przekonanie o dekadencji i pełnej swobodzie środków, które spowodowało z jednej strony ucieczkę w przeszłość lub populizm, z drugiej – w neoawangardę, ezoteryzm, elitarność. Ci, którzy nie wdawali się w tego rodzaju rozważania – przynajmniej oficjalnie – kontynuowali swoje drogi twórcze, niekiedy zahaczając o problem syntezy środków i stylu. Jednakże na jej pełny obraz i ocenę jest jeszcze za wcześnie, historia nie wydaje od razu takich werdyktów.

Natomiast jest rzeczą niewątpliwą, iż środki kompozytorskie, kumulowane w wielu utworach wielu twórców, wykazują już niekiedy tendencje syntetyczne. Wymieńmy przeto ich przykłady.

Generalnie twórczość największych kompozytorów polskich ostatniego ćwierćwiecza XX wieku, jak Lutosławski, Penderecki,

Baird, Serocki, Kotoński, Kilar nie jest ukierunkowana w stronę syntezy środków. Najbliżsi jej są Baird w *Canzonie*, ostatnim swoim utworze i Lutosławski w *Koncercie fortepianowym*, *Chantefeurs et chantefables* oraz *III* i *IV Symfonii.* Ale owa syntetyczność dotyczy u Lutosławskiego właściwie tylko środków własnych, wypracowanych przez ostatnie 40 lat, a więc chodzi głównie o współistnienie techniki aleatoryzmu kontrolowanego, formy finałowej i łańcuchowej. U Bairda jest podobnie z tym jedynie, że w *Canzonie* doszły jeszcze dyskretne powiązania z tradycją symfoniczną. Twórczość Pendereckiego w tym zakresie wykazuje raczej obojętność na tego rodzaju dążenie. Jest w niej siła neoromantycznej ekspresji, która niekiedy łączy się dość łatwo z reminiscencjami sonorystycznymi (*Polskie requiem*, *Siedem bram Jerozolimy*), ale w czysto instrumentalnej twórczości symfonicznej (*II – V Symfonia*) i późniejszej wokalno-instrumentalnej (*Credo*) nawet tego rodzaju nawiązań do własnej przeszłości w języku Pendereckiego prawie już nie ma. Penderecki zawsze była zdania, że podąża w ewolucji swego języka dźwiękowego naprzód i że powrotów do wspomnień w tej dziedzinie nie ma.

Aleksander Lasoń w *III* i *IV Symfonii*, a także Eugeniusz Knapik w trylogii operowej zawędrowali na pozycje estetyczne zbliżające je do Pendereckiego. Twórczość Andrzeja Krzanowskiego odwrotnie, nie asymilowała pierwiastków tradycyjnej, XIX-wiecznej tonalnej symfoniki i do końca, tj, do przedwczesnej śmierci kompozytora w roku 1990, pozostała w kręgu sonorystycznym, choć autor cyklu *Audycji* chętnie stosował cytaty i wkraczał niekiedy na inne estetycznie pola, lecz

ze świadomością przeżycia swego rodzaju „przygody estetycznej”, po której chętnie wraca się na znany teren.

Twórczość Włodzimierza Kotońskiego, w latach 60/70 koryfeusza awangardy, zainteresowanego nowościami, zwłaszcza w dziedzinie muzyki elektroakustycznej, przeżyła ewolucję. Od *Róży wiatrów* (1976) pojawiły się w jego twórczości wątki liryczne, oparte na ideowej transformacji ekspresji romantycznej. W kolejnych symfonicznych poematach *Bora* (1979), *Sirocco* (1980) i *Terra incognita* (1984) elementów tradycyjnej ekspresji zaczęło się pojawiać coraz więcej, by apogeum osiągnąć w *I Symfonii* (1995). Koegzystencja środków rodem z różnych estetyk jest w tych utworach faktem, a więc i tu mamy dążenie do ich syntezy.

Zbigniewa Bargielskiego *Slapstick* należy natomiast do bardziej efektownych kompozycji, w których można mówić o próbach syntetycznych. Dotyczą one łączenia efektownej faktury postsonorystycznej, harmoniczno-kolorystycznych gier instrumentalnych i dyskretnego „zaglądania” w stronę muzyki jazzowej. Wszystko to łączy się w jeden konglomerat, zwarty i formalnie, i estetycznie.

Rafał Augustyn skomponował dwa ważne pod tym względem utwory. Pierwszy, to symfoniczne pieśni *A Life's Parallels* (1983) do tekstów poetów angielskich i amerykańskich przełomu XIX i XX wieku (Gerarda Manleya Hopkinsa, Walta Whitmana, Ezry Pounda i Christiny Rossetti). Technika kompozytorska, miejscami efektowna, miejscami nader skomplikowana, wiedzie autora ku syntetycznym pomysłom. Najwyraźniejszym być może gestem jest aluzja do zakończenia *Das Lied von der Erde* Gustava Mahlera ze

słynnym *ewig*; u Augustyna – *ever... never.* Pod koniec stulecia pracował Rafał Augustyn nad wokalno-instrumentalną *Symfonią hymnów*, utworem z założenia o syntetycznych ambicjach. Nie tylko muzycznych, ale i ogólnokulturowych. Tematem dzieła jest światło. Do tego wykorzystuje kompozytor fragmenty tekstów wielu autorów, głównie starożytnych, ale także Michała Anioła, Pierre de Ronsarda, Dylana Thomasa, Gerarda Manleya Hopkinsa, tego samego, którego wiersz otwierał *A Life's Parallels*. *Wspólnym tematów tekstów – i symfonii – jest światło (...). Trzy części układają się w dość przejrzystą „fabułę". Pierwsza* [Aster] *to dzień i światło natury, rozumiane przede wszystkim jako siła ożywiająca; stąd kluczowa rola Wenus jako „pramatki" w inwokacji Lukrecjusza. W części drugiej* [Nyx] z nieba runęła noc*, jak słowami Homera śpiewa chór na początku. Światło nocy to przede wszystkim ogień: u Michała Anioła ogień rozniecany przez kowala-poetę, u Ronsarda ogień miłosnego uniesienia, u Thomasa ogień apokaliptyczny, niszcząco-oczyszczający, trawiący wojenny Londyn. Trzecia część* [Phos ek photós] *to poranek nowego dnia i światło wewnętrzne, mistyczne:* W świetle Twoim będziemy oglądać światło*, śpiewa chór słowami Psalmisty.* [287] Próba syntezy dotyczy właściwie wszelkich elementów muzyki, a także instrumentacji (z syntezatorem elektronicznym) i tekstów, przekrojowo wybranych z całej niemal historii literatury.

W twórczości Zbigniewa Bagińskiego próby syntetyczne nie są aż tak szeroko zakrojone, ale dorobek orkiestrowy: *Sinfonia nottturna* (1984), *Symfonia w 7 odsłonach* (1988) i *Mała symfonia elegijna* (1995), pokazują zainteresowania klasyczne, podobnie

Kwartet fortepianowy (1990). Nigdzie Bagiński nie wykracza poza granice dobrego smaku i umiaru, chętnie odwołuje się do tradycyjnych układów kolorystyczno-instrumentacyjnych, nie przytłacza ani instrumentacją, ani formą, porusza się w świecie spokoju wewnętrznego, ładu i harmonii.

Elżbieta Sikora, której pierwotne zainteresowania oscylowały, jak u wielu kompozytorów młodszych pokoleń, wokół zagadnień łączenia muzyki instrumentalnej z elektroakustyczną, pod koniec XX wieku zmieniła nieco swoje *emploi*, wkraczając na pole muzyki orkiestrowej i koncertowej, nawiązującej do tradycji. Jednakże nie jest to w żaden sposób postmodernistyczna gra ze słuchaczem, świadomym odczytywanych aluzji. Sikora jest tu o wiele bardziej tajemnicza. I jeśli jej *Koncert fortepianowy* (2000) ma podtytuł *Hommage à Frédéric Chopin*, to nie dlatego, by stylizować czy cytować jego muzykę, lecz w poczuciu rzeczywistej wielkości jego pianistyki. Partytura tego utworu od pierwszych taktów przywołuje wielką pianistykę właśnie, z bardziej klasycznymi fakturami i brzmieniem, które wprawdzie nie nawiązuje do romantycznego, zresztą do żadnego historycznego, natomiast wywołuje nieodparte wrażenie kontynuacji tradycji, pomimo braku bezpośrednich nawiązań stylistycznych, ani podtekstów. Jedyna chopinowska i czytelna aluzja to wahające się oktawy w połowie finału utworu, przypominające akompaniament do kolędowej melodii ze *Scherza h-moll op. 20* (t. 305-318). Ale i tu nie ma dosłowności, bo u Chopina są głównie interwały większe od oktawy (oprócz dwukrotnie użytej septymy małej), u Sikory przede wszystkim oktawy właśnie. Niektóre jedynie faktury nawiązują do historycznych: np. gęste akordy, toccatowe repetycje,

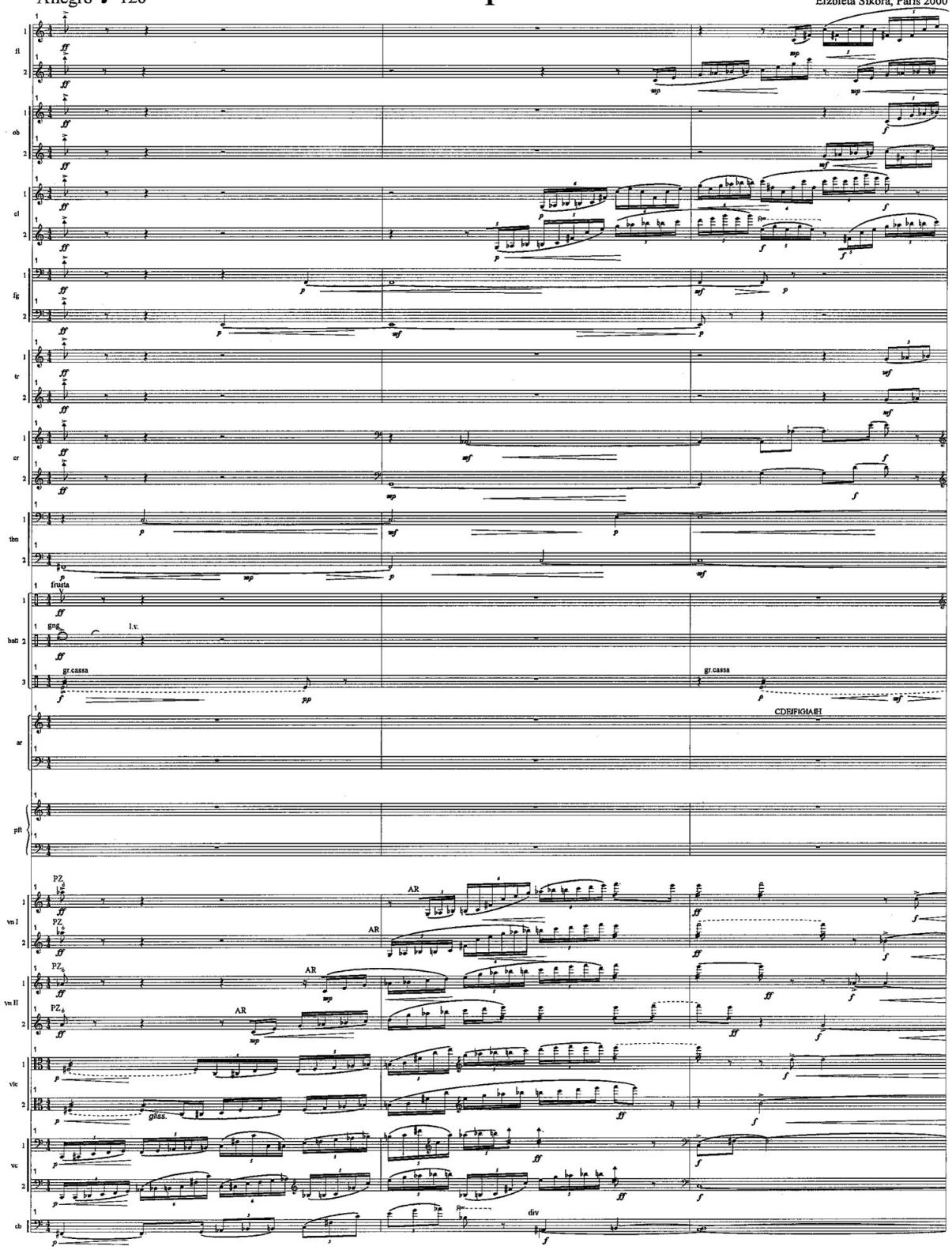
wznoszące pasaże orkiestry lub quasi modulacje pomiędzy – na ogół chwilowymi – centrami tonalizującymi (Przykład 52).

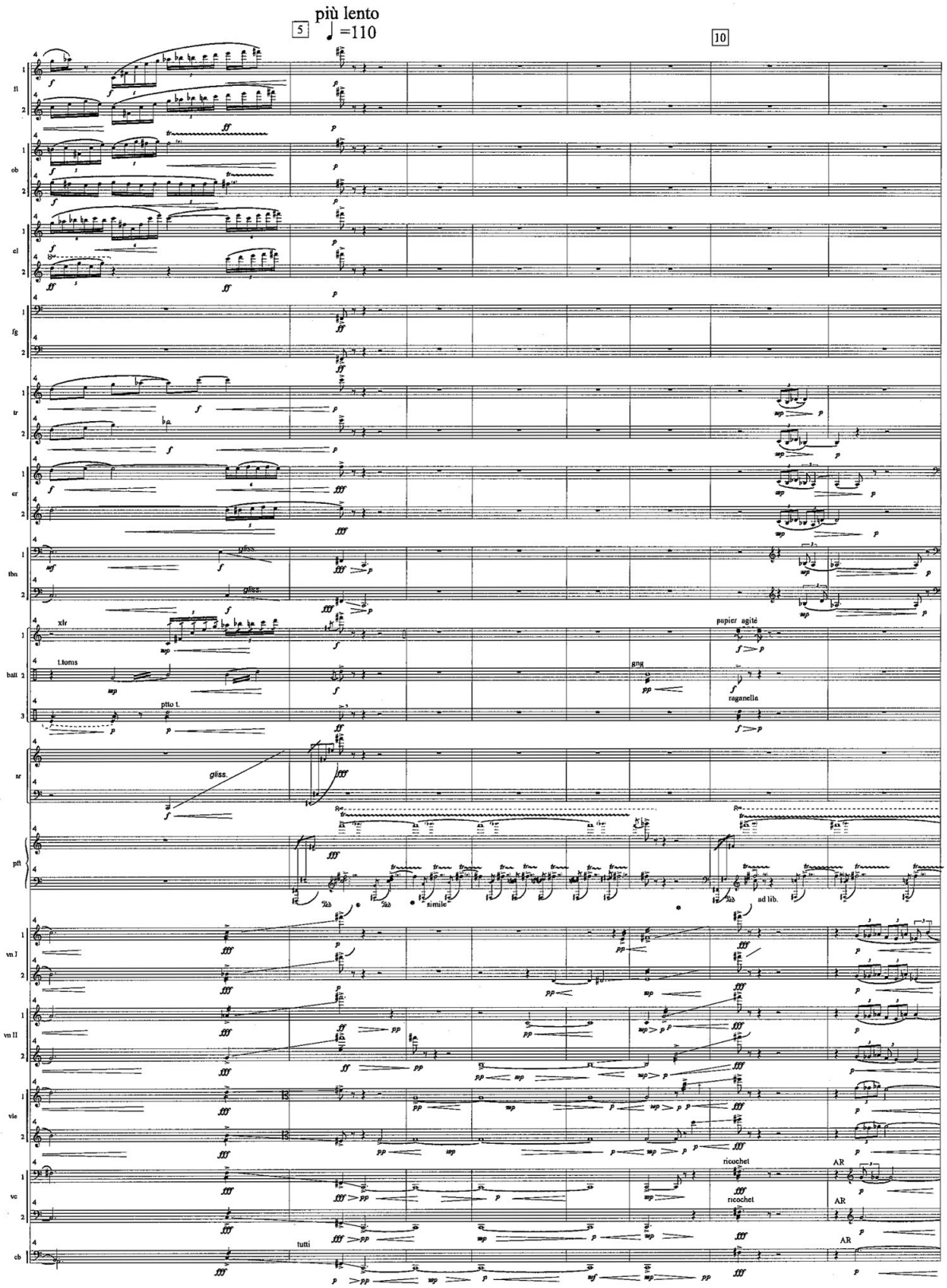
52. Elżbieta Sikora. *Koncert fortepianowy „Hommage à Chopin.*
Copyright by Stoklosa Editions, Warszawa 2000, s. 1

Allegro ♩=120

I

Commande de la Société Chopin
Elżbieta Sikora, Paris 2000




più lento
5
♩=110
10
fl
ob
cl
fg
tr
cr
fbn
xlr
batt
t.toms
ptto t.
gng
papier agité
raganella
ar
gliss.
pft
simile
ad lib.
vn I
vn II
vle
vc
cb
tutti
ricochet
AR

Krzysztof Baculewski zapoczątkował łączenie świata postawangardowego ze środkami historycznymi w septecie *Vivace e Cantilena* (1974), w którym oprócz techniki ćwierćtonowej (flet, smyczki) i dwunastodźwiękowej harmoniki pojawia się tytułowa kantylena, choć prowadzona także klasterami w fortepianie. W niektórych późniejszych kompozycjach inspiruje się kompozytor muzyką epoki baroku: w orkiestrowym *Ground* mamy odwołanie do tytułowej techniki, natomiast w *A Walking Shadow* (1990) pojawiła się technika kanoniczna o zmiennej ilości głosów, nie zawsze czytelna dla odbiorcy. Syntetyczne tendencje przejawiają się tam poprzez łączenie dwunastodźwiękowej harmoniki z elementami technik historycznych. Instrumentacja oraz zastosowanie perkusji wywodzi się jednak jeszcze z fascynacją sonoryzmem. Bardziej odległy jest od niego *Koncert na orkiestrę* (1981), operujący prostszymi fakturami i przywracający elementy tradycyjnej instrumentacji, np. dwojenia. Elementów technik historycznych jest tu niewiele, podobnie jak i inspiracji sonorystycznych. Kompozytor stara się operować techniką motywiczną, wywiedzioną z incipitu utworu.

Elżbieta Sikora, Archiwum Polskiego Centrum Informacji Muzycznej POLMIC

Tadeusz Wielecki, natomiast, dąży do zburzenia i ładu, i harmonii, i spokoju wewnętrznego. Jego *Concerto à rebours*, koncert skrzypcowy, prezentuje technikę gry na solowym instrumencie przekształconą wbrew naturze instrumentu i fizjologii gry na nim. Nic więc dziwnego, że nie partia solowa nie znalazła wielu entuzjastów. Opiera się ona głównie na chwytach przestawnych, głównie niewygodnych dla solisty i w konsekwencji tak przyjętego założenia, na grze polifonicznej przeważnie glissand o niewielkim ambitusie. Powoduje to zasadnicze ograniczenie środków ekspresji, a co za tym idzie, dość wyrazisty, o ostro zarysowanych konturach i estetyce kształt. Forma opiera się na szeregowaniu wyraźnie oddzielonych zdań muzycznych, opadających rejestrowo i napięciowo. Instrumentom orkiestry

przeciwstawiane są na przemian pojawiające się frazy solisty. O ile jednak orkiestra wykorzystuje repetowane staccatowe frazy, o tyle w partii solowej mamy opadające glissanda, oparte na wspomnianej zasadzie. W pierwszej połowie utworu oba kontrowersyjne aparaty wykonawcze nie konkurują ze sobą, lecz się uzupełniają. W dalszym toku *Concerto*, solowy instrument ma coraz więcej do powiedzenia, orkiestra wycofuje się na drugi plan. Glissanda ustępują liniom melodycznym o charakterystycznych wytrzymywanych długich dźwiękach, poprzedzanych szeregiem quasi-przednutek. Podobny materiał pojawia się także w orkiestrze, choć owe „przednutki" są spowolnione w stosunku do skrzypcowych. Harmonika operuje 12 dźwiękami oktawy, choć nie ma w niej reminiscencji dodekafonicznych, występują natomiast centralizacje brzmieniowe, uzyskane poprzez dominacje wybranych dźwięków. Ujednolicenie faktury przypomina niekiedy muzykę unistyczną Zygmunta Krauzego. Końcowa faza utworu to długie tutti: przednutki poprzedzające długie dźwięki stają się repetycjami, faktura nabiera wyrazistości, brzmienia zaostrzają się, skrzypce ulegają dominacji zespołu i wycofują się. Ich powrót następuje po opadnięciu napięcia i dynamiki – i sprawia wrażenie założonej kontrowersji wobec partii orkiestrowej: pozostają „melodie" wąskointerwałowych glissand w różnych rejestrach, którymi też *Concerto à rebours* się kończy.

Tadeusz Wielecki, fot. Mateusz Wielecki

Id, rodzaj symfonii, o psychoanalitycznym tytule, odwołującym do podświadomości i jej skomplikowanych stanów wewnętrznych. Trudno w utworze odnaleźć freudowską zasadę redukcji napięcia czyli zasadę przyjemności rozumianej jako niwelowanie przyrostów energii. Tej bowiem w utworze Wieleckiego jest raczej sporo: uzewnętrznia się ona poprzez liczne opadające najczęściej w paralelnych drobnych interwałach frazy. Jest w tym pewne podobieństwo do *Concerto à rebours*. Pojawiają się też wielokrotnie w obu utworach dźwięczne niskie nuty pedałowe, spełniające funkcję lokalizacji tonalnych dla krótkich epizodów i jednocześnie rozczłonkowują kompozycję formalne. Zwracają uwagę paralelizmy melodyczne wielu fraz; paralelizmy te przeradzają się często w heterofonicznie prowadzone konstrukcje, powtarzane – niekiedy w wariacyjny sposób – i transponowane. Dużą rolę odgrywają też motywy mordentowe, przeważnie

rozbudowywane poprzez kilka lub kilkanaście powtórzeń. W ten sposób tworzy z nich kompozytor warstwę, wskutek zwielokrotnienia tracącą swe pierwotne odniesienie. Niewątpliwie z teorią Freuda wiąże się tu jedynie eksponowanie wewnętrznego *universum* doznań subiektywnych.

W inny sposób próbuje korzystać z dorobku muzyki całego XX wieku Edward Sielicki. Nie rezygnując z doświadczeń sonorystycznych i postdodekafonicznego sposobu kształtowania melodyki (*Kwartet obojowy*, 1984, *Symfonia nr 1*, 1987) wykorzystuje rozmaite historyczne inspiracje. Dotyczą one z jednej strony historii muzyki – stąd pomysł na koncertującą lirę korbową w *Pulchrum est quod commensuratum est* (na lirę korbową i orkiestrę smyczkową z klawesynem, 1987); z drugiej strony intelektualna „obróbka" samego materiału także pociąga kompozytora, czego odzwierciedleniem jest także ten sam tytuł. Z kolei *Glenn Gould in memoriam* to cykl wariacji fortepianowych na temat, którym jest krótki incipit *Wariacji Goldbergowskich* BWV 988: tytuł daje wyraz przekory autora *Fantazji polimorficznej* (2000) wobec jednej ze współczesnych tendencji w interpretacjach, zwracając się ku niewątpliwie niemodnej dziś postawie realizowania partii bachowskiego *Klavier* nie na klawesynie, lecz współczesnym fortepianie... Najciekawsze pomysły łączenia minionego z teraźniejszym wystąpią w późniejszych utworach Edwarda Sielickiego, m.in. w *Koncercie na kwartet smyczkowy i orkiestrę* (2004), którego finał (Rondo) jest przykładem postmodernistycznej postawy żonglowania różnymi źródłami inspiracji.

Niebanalne próby syntezy różnych środków znajdziemy w twórczości Stanisława Krupowicza. Jego *Oratorium na Boże Narodzenie* (1997) operuje dwunastodźwiękową harmoniką, instrumentacją inspirowaną muzyką elektroakustyczną, archaizowanymi partiami chóralnymi z wykorzystaniem tradycyjnych powiązań funkcyjnych (progresje, tonikalizacje), brzmieniami o niestabilnej strukturze, a także tradycyjną polifonią i kantyleną. Przypomina to nieco faktury ze wspominanego już tu *Miserere*. Występuje też motoryzm o neoklasycznym rodowodzie. Kontrasty rejestrów, dynamiki, barw i faktur są podstawową cechą dzieła, stąd też – oprócz chóru i orkiestry smyczkowej, sopran solo oraz concertino: trąbka, obój i perkusja. Faktury mieszają się, ewidentnie kompozytor stara się o uzyskanie efektu powiązania tradycji (temat, środki archaizujące) ze współczesnością, do której należą m.in. podziały formalne, rodzaj wykorzystywanych współbrzmień tak w znaczeniu środków technicznych, jak i estetyki. Gra ze słuchaczem nie jest tu już tak oczywista, jak w *Miserere*. Cała bowiem druga część (*Christus, Christus humanitatem induit*) niemal w całości jest wyrazem neoklasycyzującej postawy artystycznej, wiążącej jedynie dawne elementy muzyki na nowoczesną modłę. Podobnie quasi-passacagliowe ostinato ostatniej części (*Alleluia, lauda eum*) stanowi współczesną replikę XVIII-wiecznego chóru oratoryjno-kantatowego z wyrazistymi konturami i dyskretnie zarysowanymi archaizacjami w melodyce i harmonice. Do *Une Cantate de Noël* Arthura Honeggera nie jest stąd tak bardzo daleko.

Fin-de-siècle (1993), orkiestrowy i błyskotliwy fresk tego samego autora, sprawiający wrażenie odejścia od pomysłów z wcześniejszej *Symfonii* (1980), ma o wiele mniej zachowawczą strukturę. Otwiera go kilka burzliwych epizodów orkiestrowego tutti, wybrzmiewających w różny sposób, gwoli rozładowania napięcia. Od czasu do czasu pojawiają się migawkowe aluzje do muzyki dawniejszej lub innych gatunków (jazz, Olivier Messiaen, Charles Ives, John Adams). Rozpiętość odwołań do historii nie jest tak oczywista, jak w *Oratorium na Boże Narodzenie* i są one o wiele bardziej ukryte, choć pojawia się w połowie utworu kilka fragmentów zorganizowanych na sposób barokowy, a potem klasyczny. Zresztą oba odwołania Stanisław Krupowicz dowcipnie miesza tak, by słuchacz miał wątpliwości, co mu się może tu przypominać. Występuje także podobne do finału *Oratorium* ostinato rytmiczne. Nie buduje jednak ono większego współczynnika formy, stanowiąc jedynie element gry ze słuchaczem i przypominając tonalne harmonie. W całości formy – to jeden jej element, który coraz bardziej staje się mniej aluzyjny, z tonalnych repetowanych akordów wychodzi jednak współczesna ironia wobec systemu dur-moll. *Coda* utworu w podobny sposób miesza style. W końcowych taktach kompozytor, mimo pozorów tonikalizacji, odżegnuje się od systemu tonalnego i znaczenie i sens ostatniej toniki zaciera innym, odleglejszym i bardziej skomplikowanym akordem. Nie ma to jednak wymowy protekcjonalnego „puszczania oka" do odbiorcy, stanowi wyraz dystansu wobec użytej i – być może zużytej materii. Gra ze słuchaczem jest tu mniej oczywista, prostsza i mniej wyrafinowana, niż w *Oratorium*. Nie wymaga bowiem od odbiorcy

wcześniejszego kontaktu z muzyką historyczną, ponieważ odwołania historyczne mogą być zrozumiale bez świadomości, do jakich konkretnie epok i stylistyk się odnoszą. *Fin-de-siècle* należy z pewnością do najciekawszych postmodernistycznych kompozycji końca wieku.

Na koniec tego rozdziału chciałbym wspomnieć jeszcze o tendencjach syntetycznych w muzyce Magdaleny Długosz. Jest to kompozytorka, której główne zainteresowania ogniskują się wokół łączenia muzyki instrumentalnej z elektroakustyczną, czego dowodem jest katalog jej utworów, w którym nie znajdziemy pozycji bez zastosowanej elektroniki. Ten gatunek reprezentuje głównie kameralistyka, by wymienić *Mictlan II* na akordeon, cyfrowe urządzenie pogłosowe i taśmę (1988), *TaBar* na kontrabas elektronicznie transformowany i komputerową warstwę dźwiękową (2000) i najciekawsze osiągnięcie w tym zakresie – *Zakopane liryki* na klarnet elektronicznie modyfikowany i komputerową warstwę dźwiękową (2000). Jednym a głównych zagadnień, którym poświęca zwą uwagę Magdalena Długosz jest problem synchronizacji między obydwoma mediami oraz zagadnienie pozbawienia partii elektroniki sztywności czasowej. Najczęściej bowiem użycie partii taśmy lub CD skutkuje albo koniecznością rezygnacji z precyzji koordynacji albo wymusza na partiach instrumentalnych (wokalnych) dostosowanie się do mechaniczności przebiegu nagrania. W wymienionych utworach próbuje kompozytorka obejść w różny sposób ten problem, z którym muzyka elektroakustyczna boryka się od dziesięcioleci. Jednakże skuteczne rozwiązania artystyczne pojawią się w jej dorobku w latach późniejszych, zwłaszcza w wielkim fresku

Gemisatos na orkiestrę, perkusję koncertującą i warstwę elektroakustyczną (2006). Tu jedynie należy zasygnalizować dążenie do uzyskania swobody przestrzennej w nagłośnieniu, postrzeganie atrakcyjności akustyki miejsca koncertu oraz chęć stworzenia kompozycji świetlno-muzycznej, czyli takiej, w której warstwa wizualna, powiązana strukturalnie z dźwiękową tworzyłaby synkretyczne multimedialne dzieło. Idea „świetlnego fortepianu" Aleksandra Skriabina zdaje się tu odżywać w nieoczekiwany sposób...

10. Neoawangarda czyli déjà-vu

Ostatnia dekada XX wieku przyniosła szereg zmian społecznych. Był to skutek zmian ustrojowych w wyniku pełnego odzyskania przez Polskę niepodległości. Oprócz zmian korzystnych pojawiły się także zmiany niekorzystne. Do tych ostatnich należy niewątpliwie osłabienie tendencji intelektualnych, zwłaszcza literackich, na korzyść myślenia obrazowego. Tendencję tę ilustruje z jednej strony spadek poziomu kandydatów na studia humanistyczne, z drugiej zaś wzrost talentów plastycznych u kandydatów, kierujących się na studia w tym zakresie. W muzyce także zjawisko to znajduje swoje konsekwencje. Coraz bardziej powszechna postawa antyintelektualna powoduje, że wiedza historyczna o muzyce staje się coraz słabsza. Wskutek tego, a także wskutek zaniedbań systemowych, które pozbawiły współczesną kulturę muzyczną

nagrań większości utworów kompozytorów polskich XX wieku (oprócz Szymanowskiego, Lutosławskiego, Pendereckiego, Góreckiego i Kilara), muzyka nawet tak do niedawna znanych i cenionych twórców jak Artur Malawski, Grażyna Bacewicz, Bolesław Szabelski, Włodzimierz Kotoński, Andrzej Dobrowolski, Andrzej Panufnik, Kazimierz Serocki, Tadeusz Baird – nie jest w ogóle znana. Rezultatem jest to, że najmłodsze pokolenia kompozytorów, znudzone postmomodernistycznymi grami (a może też i tym, że gry te przeważnie kierowane były do wykształconego odbiorcy), z jednej strony nawiązują do eksperymentalnych czy awangardowych tendencji lat 60. i 70, XX wieku bez świadomości, że często wyważają otwarte drzwi, z drugiej natomiast poszukują powiązań z innymi gatunkami muzyki, przeważnie lekkiej lub rozrywkowej, jak pop, rock, techno, rap, reggae, dub, hip-hop, trip-hop itd.. Jest w tym pewna skłonność do dekadencji, ale też i brak rozeznania znaczenia. Poszukiwanie nowości ma swoją wartość i cenę. Jakie będą pomiędzy nimi proporcje, na razie trudno oszacować. Nic też ponadto nie wskazuje, aby coś w estetyce czy warsztacie kompozytorskim miało się w najbliższym czasie radykalnie zmienić. Fakt jest natomiast faktem, że młode generacje nowości poszukują poza granicami Polski i stamtąd przywożą umiejętności posługiwania się techniką multifoniczną na instrumentach dętych drewnianych, elementami spektralnymi czy mikrointerwałami. Do tego wkracza intensywnie szeroko stosowana i na różnych płaszczyznach – elektronika, niekoniecznie już w postaci wyemancypowanej, jaką tworzyła *music for tape*, ale immanentnie wiązana z przebiegiem utworu.

Pewną neoawangardową osobliwością jest natomiast teoria *recyclingu* Krzysztofa Knittla, praktycznie stosowana już przezeń pod koniec XX w., choć precyzyjnie sformułowana dopiero w 2011 roku.[288] Neoawangardową, bo awangarda okresu po II wojnie światowej już dawno przestała być awangardą, jej pomysły i ideały wyczerpały się lub wyewoluowały w innych kierunkach. Jednak w sposobie myślenia o *recyclingu* pozostało coś z tamtego okresu: modernistyczna radykalność myślenia. Jak można domniemywać, u podstaw pomysły, znalazła się refleksja o tym, iż żywot utworu kompozytora współczesnego bywa niekiedy nader krótki i ogranicza się często zaledwie do kilku wykonań w nieodległym od prapremiery czasie. A w utworze, do którego kompozytor włożył wiele serca, pomysłowości i pracy, znajduje się sporo pomysłów, które szkoda byłoby zapomnieć. Kryje się w tym ukryta tęsknota za czymś zapomnianym: funkcjonalnym systemem, którego elementy byłyby powtarzalne i łatwo wykorzystywałyby się po wielokroć. Tymczasem ewolucja języka dźwiękowego wyklucza taki sposób narracji i konstruowania dzieł: systemy, owszem, pojawiają się niekiedy, ale po dodekafonii i serializmie rzadko udaje się je wykorzystać więcej niż raz.

Recycling polega na tym, iż kompozytor w nowym utworze używa *in extenso* bądź też *mutatis mutandis* materiału z ukończonych w bliższej lub dalszej przeszłości utworów. Knittel powołuje się przy tym na historię muzyki, na twórczość Bacha, Mozarta, Chopina i innych, którzy stosowali autocytaty lub przerabiali własne utwory. Jednakże w jego przypadku nie jest tak, jak w historycznych, gdzie autorzy stwarzali nowe wersje utworów (Bach, Mozart), lub cytowali ich fragmenty (Mozart,

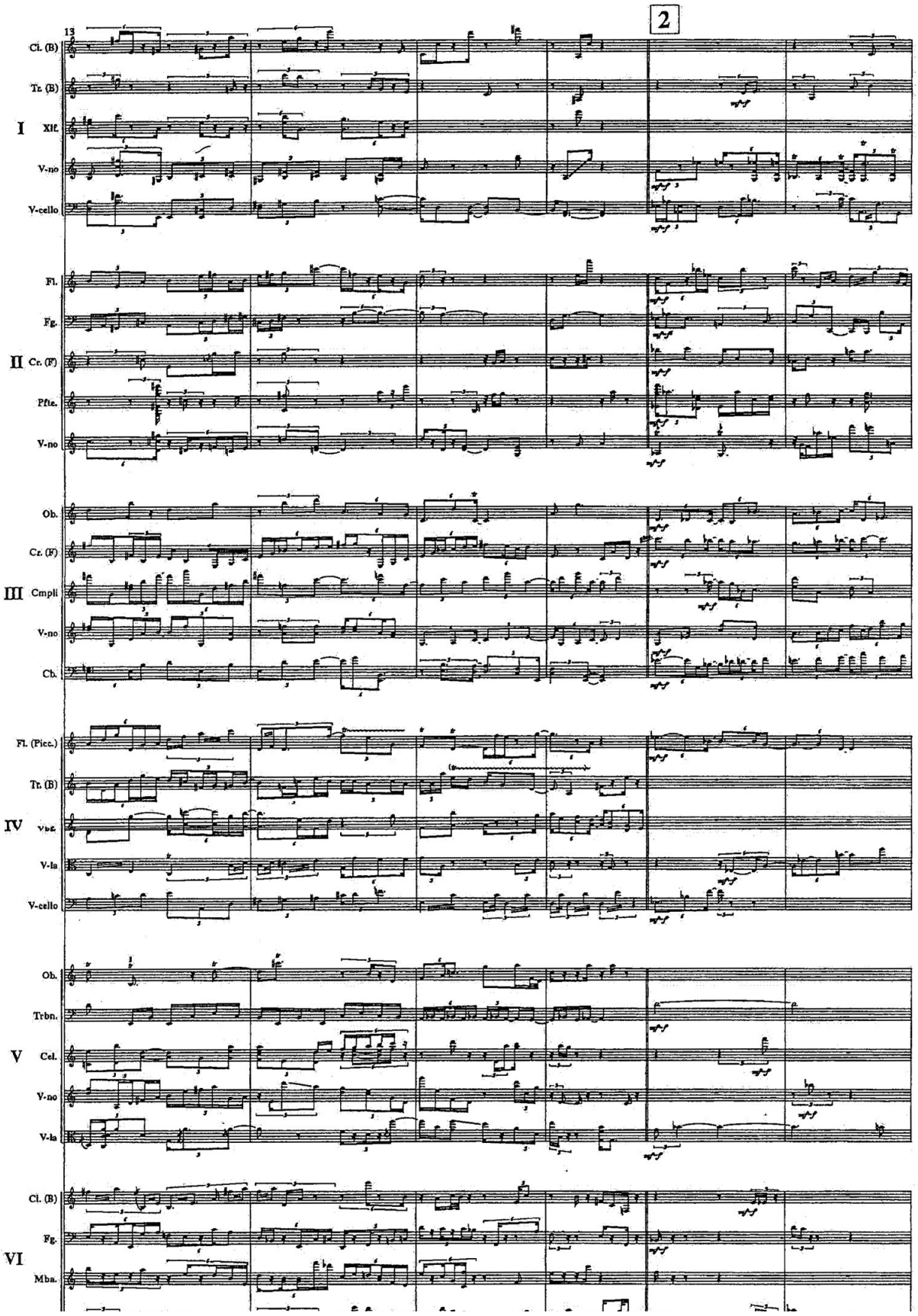
Chopin). U Knittla cytat służy jako materiał. Jego tkanka staje się kanwą czegoś innego. I nie tak innego, jak *Tristan i Izolda* wobec *Wesendonk-Lieder*, czy odwrotnie, *Siegfried-Idyll* wobec *Zygfryda*. Zupełnie innego, bowiem w obu przypadkach u Wagnera słuchacz jest w stanie odebrać różnice, u Knittla zaś jest to niemożliwe. I nie tak, jak w *Sinfonii* Luciana Beria, której trzecia część rozgrywa się na tle niemal całej trzeciej części *II Symfonii* Gustava Mahlera. Na ile więc w tamtych przypadkach mieliśmy do czynienia z *recyclingiem*? I czy sytuacja jest analogiczna?

Samo słowo *recycling* obarczone jest w naszej kulturze aurą czegoś zużytego, niepotrzebnego, odrzuconego, pejoratywnego, czegoś, z czego – nie my sami, ale ktoś inny – może ewentualnie coś pożytecznego zrobić. Makulatura, złom, surowce wtórne, szkło, plastik itd. W kontekście dotychczasowego rozumienia sztuki wysokiej, tego rodzaju odwołania nie cieszą się zbyt wielką estymą. Rozważania na ten temat przywołują grzech pierworodny czegoś co najmniej źle widzianego, zbędnego i aprioryczną skazę emocjonalną[289]. Oczywiście, Krzysztof Knittel świadomy tej aury emocjonalnej wokół terminu, rozumuje w tym przypadku dokładnie na odwrót. To znaczy, uważa, że sam fakt powtórnego użycia czegoś zużytego, jest moralnie i – ekologicznie – niesłychanie pozytywny, ponieważ użyta materia się nie marnuje. Tylko ocena ta może być złudna, jeśli się weźmie pod uwagę niepewność skutków, ich cenę i konsekwencje w innych sferach, np. silniki elektryczne w pojazdach są niesłychanie *trendy*, ale gdzieś ktoś z jakiegoś niekoniecznie ekologicznego surowca, jak węgiel czy ropa, musi tę energię wyprodukować. Nie znamy

przeważnie odpowiedzi na pytanie, czy bardziej korzystne dla natury są spaliny pojazdów – czy elektrowni...? Podobnie jest i tu. Nie wiemy, czy powtórnie użyta muzyka będzie miała sens większy, ten sam – czy mniejszy od użycia pierwotnego. Tyle tylko, że w przypadku sztuki, zwłaszcza współczesnej, nigdy na pewno nie wiadomo nawet skutków owego „pierwszego użycia”... Krzysztof Knittel wykorzystując „zużyte” w innych utworach fragmenty wcześniej napisanej przezeń muzyki, a więc muzyki, której, rzec można, jest właścicielem, ma, oczywiście, do takiej procedury prawo. Tylko nasuwa się pytanie o sensowność tego rodzaju taktyki. Świadomie używam tu określenia „taktyka”, ponieważ trudno byłoby zastosować termin „technika”, sugerujący nie mechaniczność komputerowej praktyki „copy and paste”, lecz pracę nad materiałem, który winien ulec obróbce intelektualnej (wybór, decyzja o strukturze i jej konkretyzacji) i mechanicznej (fizyczna realizacja zapisu). Sam kompozytor tak opisuje – powołując się na *Metamorfozy* Owidiusza – muzykę *29 pięciolinii* (1981), podstawową dla idei *recyclingu*, bowiem z jej materii świadomie powstało już po 2000 kilka utworów (*El maale rahamim...,* 2001, *Męka Pańska wg św. Mateusza,* 2004, *Koncert klawesynowy*, 2004): *Partytura* (...) *wygląda jak mikrokosmos gęstej „bezkształtnej bryły”, a wszystkie jej cztery części są jak „sprzeczne, nie powiązane ziarna przyszłych rzeczy”. Żeby powstała nich forma muzyczna w jakiejkolwiek postaci, potrzebne są zasady, metody, instrukcje, jak „odciąć niebo od ziemi, ziemię od wody”, „a rozdzielone, wydobyte z chaosu żywioły połączyć węzłem zgody*[290](Przykład 53). Opis ten sugeruje ewidentnie przynależność Krzysztofa Knittla do nurtu odżegnującego się od

postklasycznych tradycji, wszechobecnych w polskiej muzyce XX wieku. Przypomina on opisy malarstwa taszystowskiego (np. Jacksona Pollocka) z nieregularnościami, brakiem czytelnej formy i pokreślonym, chaotycznym rysunkiem. Wydaje się, że zainteresowanie kompozytora estetyką do tej pory marginalną przybiera tu na sile, a turpistyczna ekspresja staje się wyrazem niepokojów epoki. Po raz pierwszy jednak pomysł skorzystania z już raz użytego materiału pojawił się w w 1994 roku *Sonacie da camera nr* 1 na trąbkę i syntezatory.

53. Krzysztof Knittel. *29 pięciolinii*, s. 3, kopia rękopisu


2
13
Cl. (B)
Tr. (B)
I Xlt.
V-no
V-cello
Fl.
Fg.
II Cr. (F)
Pfte.
V-no
Ob.
Cr. (F)
III Cmpli
V-no
Cb.
Fl. (Picc.)
Tr. (B)
IV Vbr.
V-la
V-cello
Ob.
Trbn.
V Cel.
V-no
V-la
Cl. (B)
Fg.
VI Mba.

Powstaje pytanie, czy *recycling* nie jest konsekwencją mimetycznej postawy autora: w ramach arystotelesowskiego *naśladowania rzeczywistości* mieści się naśladowanie sytuacji każdej sytuacji, bowiem rzeczywistość obejmuje wszystko, co nas otacza. A jeśli tak, to powtórne użycie każdego przedmiotu, w tym także elementów dzieła sztuki może być uznane za ekologiczne. Czyż nie były takimi *ready-mades* Marcela Duchampa? Od *objets trouvés* do *recyclingu* Knittla droga już niedaleka.

W odniesieniu do tego i innych pomysłów Knittla często ma zastosowanie określenie *muzyka ekologiczna*, taka, której mimetyczność jest całkiem dosłowna, to znaczy w jej strukturę inkorporowane są rzeczywiste nagrania odgłosów natury: ptaków, zwierząt, ludzi, ulicy, przemysłu itd.. Jest to koncepcja neoawangardowa, bo wywiedziona z pomysłu teatru instrumentalnego i performansu sprzed lat. Pierwsze tego rodzaju pomysły pojawiły się zresztą w stosunkowo wczesnej twórczości Krzysztofa Knittla: były to *Objazd, zdarzenie muzyczne* (1974) i *Glückspavillon dla Kasi* (1978), utwory mieszające gatunki, zawierające elementy teatru instrumentalnego. W *dorikos* (1977) teatru już nie ma, jest natomiast dramat, powstający na styku warstwy czysto muzycznej (kwartet smyczkowy) z więziennymi odgłosami z taśmy i wierszem Zbigniewa Herberta (*Co myśli Pan Cogito o piekle*). Od początku więc nagrania pochodzące z niemuzycznej rzeczywistości wciągnięte były do intelektualnego dialogu z muzyką i – ze słuchaczem, mimo, iż stanowią one warstwę osobną, niekoniecznie wiążącą się w systemową jedność z materiałem czysto

muzycznym. Czy zatem powiązanie sztuki z cytowaną wprawdzie, ale rzeczywistością pozaartystyczną jest możliwe, czy też obie te warstwy pozostają do końca od siebie niezależne i jedynym ich współistnienia usprawiedliwieniem jest zamysł autora? Odpowiedź na to pytanie leży bardziej w sferze filozofii, niż estetyki, gdyż *muzyka nie musi niczego komunikować,* a *znaczenia mogą powstawać tylko w umysłach tworzącego muzyka (kompozytora) i odbierającego ją (słuchacza)*[291]. Muzyka ekologiczna zajmuje w katalogu utworów Knittla dość pokaźnie miejsce.

Warto ponadto zauważyć neoawangardową tendencję do tworzenia muzyki ćwierćtonowej. Odnotujmy jednak: nie jest ćwierćtonową muzyką zastosowanie ćwierćtonów w utworach Pendereckiego czy Lutosławskiego. Tam pełnią one funkcję dźwięków barwiących, bądź wzmagających ekspresję (Penderecki) lub dźwięków prowadzących bądź też są precyzyjnie zanotowanymi przebiegami glissandowymi (Lutosławski). Tu chodzi o konsekwentne stosowanie harmoniki ćwierćtonowej, czyli równouprawnienie 24 dźwięków w ramach oktawy i stosowanie jej we wszystkich instrumentach, w których jest to wykonalne (z dętymi, czy przestrajanymi strunowymi, jak harfa czy fortepian włącznie).

Na pewno wszakże warto będzie zwrócić uwagę na najmłodsze generacje kompozytorów polskich, które debiutowały pod koniec XX w. Ich zainteresowania obejmują rozległy i zróżnicowany obszar, którego dominantą jest wszakże muzyka wykorzystująca elektronikę i komputery. Z generacji tej wymieńmy kilka osobowości, które z różna intensywnością i w różny sposób

zwróciły na siebie uwagę na przełomie XX/XXI wieku. Są to: Katarzyna Arnhold (ur. 1968), Anna Ignatowicz-Glińska (ur. 1968), Michał Talma-Sutt (ur. 1969), Marzena Komsta (ur. 1970), Wiesław Pluskota (ur. 1970), Marcel Chyrzyński (ur. 1971), Cezary Duchnowski (ur. 1971), Olga Hans (ur. 1971), Bartłomiej Krcha (ur. 1971), Robert Kurdybacha (ur. 1971), Marcin Rupociński (ur. 1971), Marcin Bortnowski (ur. 1972), Artur Kroschel (ur. 1973), Ewa Trębacz (ur. 1973), Krzysztof Wołek (ur. 1976), Wojciech Ziemowit Zych (ur. 1976), Katarzyna Głowicka (ur. 1977), Aleksandra Gryka (ur. 1977), Michał Moc (ur. 1977), Weronika Ratusińska (ur. 1977), Jakub Sarwas (ur. 1977), Agnieszka Stulgińska (ur. 1978), Agata Zubel (ur. 1978), Zofia Dowgiałło (ur. 1979), Aleksander Nowak (ur. 1979), Katarzyna Szwed (ur. 1980), Dobromiła Jaskot (ur. 1981), Jagoda Szmytka (ur. 1982), Karol Nepelski (ur. 1982), Tomasz Jakub Opałka (ur. 1983), Dariusz Przybylski (ur. 1984).

W jaki sposób i z jaką intensywnością nowe tendencje będą zyskiwać na znaczeniu i w jakiej części będą w nich uczestniczyć wymienieni twórcy, a więc czy i jak sprawdzi się zacytowana lista nazwisk – pokaże już wiek XXI.

---

[139] W polskim piśmiennictwie pojawiła się także mniej zręczna nazwa: *Symfonia Bożonarodzeniowa*.

[140] W pieśni *W kościele* w t. 74 słyszymy akord B-dur, w *Canzonie* w t. 143 – E-dur.

[141] Zob. Krzysztof Baculewski. *Polska twórczość kompozytorska 1945-1984*. PWM. Kraków 1987, s. 318.

[142] Bogdan Baran. *Postmodernizm i końce wieku*. Inter esse. Kraków 2003, s. 155.,

[143] Zob. Irving Howe. *Społeczeństwo masowe a proza postmodernistyczna*, przekład Grażyna Cendrowska, W: Lewicki Zbigniew (red.), *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne.* Warszawa 1983.

[144] Dick Higgins. *Nowoczesność od czasu postmodernizmu i inne eseje.* Słowo/obraz terytoria. Gdańsk 2000, s. 14.

[145] Tony Thorne. *Mody, kulty, fascynacje. Słownik pojęć kultury postmodernistycznej*. WWL Muza SA. Warszawa 1999, s. 262.

[146] Andriej W. Ikonnikow. *Od architektury nowoczesnej do postmodernizmu*. Arkady. Warszawa 1988, s. 193.

[147] Charles Jencks. *The Language of Post-Modern Architecture*. London 1977.

[148] Zagadnienia te szerzej omawia Andrzej Książek. Zob. Andrzej Książek. *Sztuka przeciw sztuce. Z teorii awangardy XX wieku.* AKME Warszawa 2001 s. 136 *sqq*).

[149] W grudniu 1978 r. ZKP organizował XII Sesję Muzykologiczną poświęconą zagadnieniu tak właśnie rozumianego modernizmu w muzyce na tle innych sztuk, głównie literatury. Zob. *Muzyka polska a modernizm*. PWM. Kraków 1980.

[150] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu.* Red. Grzegorz Dziamski. Instytut Kultury. Warszawa 1996. Zob. Marta Leśniakowska. *Awangarda w architekturze*. Ibidem s. 181.

[151] Tego zdania był m.in. Mieczysław Wallis. Zob. Ibid. *Secesja*. Arkady. Warszawa 1974, s. 16.

[152] Bogdan Baran. *Postmodernizm...,* op. cit.

[153] *C'est nous, artistes, qui vous servirons d'avantgarde: la puissance des arts est en effet la plus immédiate et la plus rapide.* [*To my, artyści, posłużymy wam za awangardę: siła sztuk jest de facto najbardziej bezpośrednią i najszybszą* – przekład własny] Claude Henri de Saint-Simon, Léon Halévy, Claude Redon. *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*. Bossange Père. Paris 1825, s. 341-2 Cyt. Za Dick Higgins, op. cit., s. 51.

[154] Stefan Morawski. *Na tropach modernizmu jako formacji kulturowej.* „Teksty Drugie" 1994 nr 5/6 s. 63-64.

[155] Grzegorz Dziamski. *Awangarda w plastyce.* W: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku...,* op. cit. s. 47.

[156] Mieczysław Porębski. *Sztuka a informacja.* Wydawnictwo Literackie. Kraków 1986. s. 168 sqq.

[157] – Któż tedy będzie w awangardzie? – spytał Karol Wielki w odpowiedzi na sugestię przeniesienia dzielnego rycerza Rolanda z awangardy swej armii do tylniej straży. W wąwozie Roncesvalles w Pirenejach, Roland jako dowódca ariergardy w wyniku zasadzki zginął. Ibidem, s. 168.

[158] Jürgen Habermas. *Modernizm – niedokończony projekt*. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. Ryszard Nycz. Wydawnictwo Baran i Suszczyński. Kraków 1996, s. 27-28.

[159] Jean-François Lyotard. *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm.* W: *Postmodernizm. Antologia...* op. cit., s. 55.

[160] Ibidem, s. 59-60.

[161] Mieczysław Porębski. *Sztuka około 1900.* Materiały Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Kraków, grudzień 1967. Warszawa 1969, s. 42.

[162] Jürgen Habermas. *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesunge.* Frankfurt/M 1985, s. 9-15. Cyt. za: Andrzej Książek. *Sztuka przeciw sztuce. Z teorii awangardy XX wieku.* AKME. Warszawa 2001, wyd. II, s. 123-124.

[163] Zob. Andreas Huyssen. *Nad mapą postmodernizmu.* W: *Postmodernizm. Antologia...* op. cit., s. 405.

[164] Andrzej Książek, op. cit., s. 131.

[165] Jacques Derrida. *Psyché. Odkrywanie innego.* W: *Postmodernizm Antologia...* op. cit. s. 83.

[166] Jean-François Lyotard. *Odpowiedź na pytanie.* W: *Postmodernizm Antologia...* op. cit s. 53.

[167] Jean-François Lyotard. *Odpowiedź na pytanie*. op. cit., s. 58.

[168] Zygmunt Bauman. *Prawodawcy i tłumacze*. W: W: *Postmodernizm Antologia...* op. cit., s. 278 sqq.

[169] Ibidem, s. 287.

[170] Frederic Jameson. *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne.* W: *Postmodernizm. Antologia...* op. cit., s. 193.

[171] Ibidem, s. 210-211.

[172] Ibidem, s. 213.

[173] Jean Baudrillard. *Precesja symulakrów*. Ibidem, W: *Postmodernizm. Antologia...* op. cit., s. 187-189.

[174] Guy Scarpetta. *Nieczystość.* W: *Postmodernizm – kultura wyczerpania?. Wybór tekstów.* Marcin Giżycki. Warszawa 1998, s. 164-165.

[175] Jacques Derrida. *Psyché. Odkrywanie innego.* W: *Postmodernizm. Antologia...* op. cit. s. 97 sqq.

[176] Umberto Eco. *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*. Kolekcja Gazety Wyborczej. Warszawa 2004, s. 526.

[177] Ibidem, s. 527.

[178] Zob. Luciano Berio. *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*. Translated and edited by David Osmond-Smith. New York and London, 1985, ed. Marion Boyars, s. 107. Por. Béatrice Ramaut-Chevassus. *Musique et postnodernité*. Que sais-je nr 3378, Presses Universitaires de Prance, Paris 1998.

[179] W Polsce jej pierwsze wykonanie odbyło się 31 lat później, to jest dopiero wtedy, kiedy sprowadzenie materiału orkiestrowego, tak zwanego „dewizowego” (z Universal Edition), przestało przekraczać możliwości budżetu Ministerstwa Kultury oraz kiedy pojawił się polski zespół zdolny do przygotowania partii wokalnych (była nim „Camerata Silesia”); w prawykonaniu uczestniczyła natomiast słynna francuska grupa „The Swingle Singers”.

[180] Jacques Derrida. *Psyché*... W: *Postmodernizm. Antologia*... op. cit. s. 81.

[181] Zob. Grzegorz Gazda. *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. PWN. Warszawa 2009, hasło *Posmodernizm*, s. 557.

[182] Jean-François Lyotard. *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm*. W: *Postmodernizm. Antologia*... op. cit., s. 60-61, przyp. 126.

[183] Stefan Morawski. *Komentarz do kwestii postmodernizmu*. „Studia Filozoficzne” 1990 nr 4.

[184] Mike Featherstone. *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego.* W: *Postmodernizm. Antologia...* op. cit., s. 302.

[185] Jean-François Lyotard, *Odpowiedź na pytanie...* op. cit.

[186] Andrzej Książek. *Sztuka przeciw sztuce. Z teorii awangardy XX wieku.* AKME Warszawa 2001.

[187] Grzegorz Dziamski. *Postmodernizm.*W: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku,* op. cit., s. 389.

[188] Ibidem, s. 394.

[189] Wymieńmy kilka charakterystycznych dla literatury postmodernistycznej tytułów: Joseph Heller – *Paragraf 22* (1967), John Barth – *Listy* (1979), Umberto Eco – *Imię róży* (1980), Salmon Rushdie – *Hańba* (1983), Tadeusz Konwicki – Bohiń (1987), Julian Barnes – *A History of the World In 10 ½ Chapters* (1989).

[190] Zob. Krzysztof Baculewski. *Polska twórczość...* op. cit., przyp. 261 s. 309.

[191] Charakterystyczną wizję alternatywnej rzeczywistości pokazywanej przez telewizję zawarł w już w 1981 roku Piotr Szulkin w kulminacyjnej scenie filmu *Wojna światów*: najpierw mamy tam telewizyjną scenę rozstrzelania głównego bohatera, a następnie widzimy go, jak opuszcza budynek studia.

[192] Pierwszymi takimi wydarzeniami były niewątpliwie tragedie związane ze słynnymi i obecnymi w mediach „gwiazdami". Pierwszym z nich był niewątpliwie pogrzeb księżnej Diany (1997), potem atak na World Trade Center w Nowym Yorku (2001), śmierć papieża Jana Pawła II (2005), wreszcie katastrofa lotnicza pod Smoleńskiem i śmierć Prezydenta Rzeczypospolitej

oraz blisko stu innych znanych postaci ze świata głównie polityki (2010). Moralność tego *theatrum profanum* pozostawia wprawdzie wiele do życzenia, miarą sukcesu staje się tzw. „oglądalność", a telewizyjny pilot – potężnym narzędziem kreowania dzieł sztuki, spektakli i – rzeczywistości.

[193] Arystoteles. *Etyka Wielka. Poetyka.* Przekład: Henryk Podbielski. PWN, Warszawa 2010, s. 134-135.

[194] Więcej na ten temat zob. Grzegorz Dziamski. *Od teatralizacji sztuki do teatralizacji kultury*. www.asp.wroc.pl.

[195] Teresa Rutkowska. *Postmodernizm i film.* W: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku,* op. cit., s. 455 sqq.

[196] Wymieńmy kilka charakterystycznych filmów o cechach postmodernistycznej gry: Woody Allen – *Manhattan* (1979), Peter Greenaway – *Kontrakt rysownika* (1982), David Lynch – *Blue Velvet* (1986), Robert Gliński – *Łabędzi śpiew* (1988), Juliusz Machulski – *Déjà-vu* (1989).

[197] Anna Burzyńska. *Poststrukturalizm*. W: *Teorie literatury XX wieku*, red. Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski. Wydawnictwo Znak. Kraków 2009, s. 338.

[198] Lech Budrecki. *Postmodernizm w literaturze.* W: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku,* op. cit., s. 429 sqq.

[199] Jan Tomkowski. *Dwadzieścia lat z literaturą 1977-1996.* PIW. Warszawa 1998.

[200] Achille Bonito Oliva. *La transavanguardia Italiana,* Milano 1980; skrót polski w przekładzie Małgorzaty Biernath w: „Flash Art." nr 1,1990, edycja polska.

[201] Krzysztof Stanisławski. *Nowa ekspresja*. W: Grzegosz Dziamski (red.), *Encyklopedia kultury...* op. cit., s. 405.

[202] Ibidem, s. 406.

[203] Ryszard W. Kuczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła – instrumentu do interaktywnego spektaklu.* Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne. Warszawa 2010, s. 217-264.

[204] Grzegorz Dziamski (red.), *Encyklopedia kultury*... op. cit., por. przyp. 123.

[205] Charles Jencks. *The Language of Post-Modern Architecture.* London 1977.

[206] Ewa Węcławowicz-Gyurkovich. *Postmodernizm w architekturze.* W: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, op. cit., s. 467 sqq.

[207] Alicja Jarzębska. *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*. W: Alicja Jarzębska, Jadwiga Paja-Stach /red./*Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce.* Musica Iagellonica. Kraków 2007, s. 43.

[208] Muzyka spektralna, jak się wydaje, bardziej kontynuuje ducha modernizmu z jego antyelitarną postawą, aniżeli wpisuje w horyzont postmodernistyczny, nie posługując się żadnymi środkami intertekstualnymi, nie uprawiając gry z odbiorcą, pozbawiona jest ironii, cytatów czy aluzji i przeznaczona głównie dla świadomych odbiorców.

[209] Alicja Jarzębska, op. cit., s. 45-51.

[210] Jean-Yves Bras. *Les courants musicaux du XXe siècle ou La musique dans tous ses états*. Editions Papillon. Genève 2007.

[211] Ibidem, s. 260-261. Przekład własny.

[212] Ibidem, s. 260. Przyp. 5. Przekład własny.

[213] Elżbieta Szczepańska. *Postmodernizm a muzyka.* W: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku,* op. cit., s. 439 sqq.

[214] *Ibidem*, s. 440.

[215] Andrzej Książek, op. cit., s. 154.

[216] Elżbieta Szczepańska. *Postmodernizm a muzyka*., op. cit. s. 444-445.

[217] Ibidem, s. 445.

[218] Ibidem, s. 446.

[219] Jonathan D. Kramer. *The Nature and Origins of Musical Postmodernism*. W: Judy Lochhead i Joseph Auner (red.), *Postmodern Music/Postmodern Thought*. Routledge. New York and London 2002, s. 13. Przekład własny.

[220] Ibidem, s. 13.

[221] Ibidem, s. 16-17.

[222] Ibidem, s. 17. Przekład własny.

[223] Kenneth J. Gergen. *The Saturated Self: Dilemmas of Identity In Contemporary Life*. New York: Basic Books 1991, drugie wyd. 2001. Przekład własny.

[224] Jonathan D. Kramer, op. cit., s. 20.

[225] Ibidem, s. 22-23. Przekład własny.

[226] Alicja Jarzębska omawia to zagadnienie szerzej w rozdziale *Postmodernistyczna zmiana paradygmatu w badaniach muzykologicznfych*. W: Alicja Jarzębska i Jadwiga Paja-Stach (red.).*Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorów iw refleksji o muzyce*. Musica Iagellonica. Kraków 2007, s. 31-35.

[227] Krzysztof Baculewski. *Polska twórczość...,* op. cit., s. 316-318.

[228] Ibidem, s. 318.

[229] Usprawiedliwieniem dla takiego przedruku jest brak wspólnego pulsu i tempa, a co za tym idzie szeroko rozumiana aleatoryczność przebiegu.

[230] Zygmunt Krauze, komentarz odautorski. W: książka programowa XVI „Warszawskiej Jesieni" 1972, s. 48.

[231] Zygmunt Krauze. *Folk Music*. PWM. Kraków 1974, s. II.

[232] Istnieje także kilka innych rozwiązań formalnych i obsadowych. Zob. Zygmunt Krauze, ibid.

[233] Stanisław Mierczyński. *Muzyka Podhala*. Przedmową opatrzył Karol Szymanowski, PWM. Kraków 1973, wyd. II. s. 86.

[234] zob. K. Baculewski. *Współczesność 1...* op. cit., rozdz. II. 4-6.

[235] Zob. Krzysztof Baculewski. *Współczesność 1...* op. cit., s. 157-8.

[236] Rzecz interesujaca, jak bardzo fascynuje Góreckiego ta właśnie pieśń Wacława z Szamotuł: *Już się zmierzcha* czyli *Modlitwa, gdy dziatki idą spać*. Po raz trzeci zacytował jej *cantus firmus* w 1988 roku w *I. Kwartecie smyczkowym „Już się zmierzcha"*.

[237] Po raz pierwszy użył Górecki tej techniki w diatonicznym wariancie w pierwszym z *Trzech utworów w dawnym stylu* (t. 13-16) z 1964 r.

[238] Andrzej Dobrowolski przyznał kiedyś w rozmowie z autorem, że we wszystkich swoich dojrzałych utworach wykorzystywał technikę dodekafoniczną.

[239] Adrian Thomas cytuje tę wypowiedź Góreckiego, zanotowaną w rozmowie z kompozytorem w 1994 roku. Zob. Adrian Thomas. *Górecki*. PWM. Kraków 1998, s. 156.

[240] Ibidem, s. 157.

[241] Zob. komentarz kompozytora w książce programowej „Warszawskiej Jesieni” 1972, s. 103.

[242] Zob. komentarz kompozytora we wstępie do *Livre pour orchestre*. PWM. Kraków 1969, s. 2. Czyżby analogia do *Muzyki umeblowania* Erika Satie?

[243] Zob. Danuta Gwizdalanka, Krzysztof Meyer. *Lutosławski. Droga do mistrzostwa*. PWM. Kraków 2004, s. 130-132.

[244] Zob. Renata Skupin. *Poetyka muzyki orkiestrowej Giacinto Scelsiego*. Musica Iagellonica. Kraków 2008, s. 151-161.

[245] W podobny do Scelsiego sposób oscylacje ćwierćtonowe stosował natomiast Tomasz Sikorski w akordach instrumentów dętych blaszanych, np. w *Sequenzy I* czy *Innych głosach*.

[246] Romuald Twardowski skomponował *Małą liturgię prawosławną* (1968), a Krzysztof Penderecki – *Jutrznię* (1970-71), *Pieśń Cherubinów* (1986) i *Hymn do św. Daniła* (1997); utwory te wykorzystują teksty liturgii starocerkiewnej.

[247] Po raz pierwszy – w 1958 r., kiedy skomponował *Psalmy Dawida*. Następnie powstawały: *Stabat Mater* (1962, włączone następnie do *Pasji*), *Pasja* (1965), *Canticum Canticorum Salomonis* (1973), *Magnificat* (1974), *Te Deum* (1980), *Lacrimosa* (1980, włączona następnie do *Polskiego requiem*), *Polskie requiem* (1980-2005), *Siedem bram Jerozolimy* (1996), *Hymn do św. Wojciecha* (1997) oraz *Credo* (1998), a także kilka pieśni chóralnych. Ostatnim dziełem, wykorzystującym teksty ze Starego Testamentu był *Kadisz* (2009).

[248] Mieczysław Tomaszewski. *Penderecki. Bunt i wyzwolenie.* Tom II *Odzyskiwanie raju.* PWM, Kraków 2009, s. 86.

[249] Zjawisko to wskazuje Adrian Thomas w swej monografii o Góreckim, dzieląc je na dwie podstawowe formy: „motto" i „obiegnik". Autor zwraca także uwagę, że Piotr Czajkowski motywy czołowe *IV i VI Symfonii* również ogranicza do ambitusu tercji małej. Zob. Adrian Thomas. *Górecki*. op cit., s. 118 sqq.

[250] Bogumiła Mika. *Cytaty w muzyce polskiej XX wieku. Konteksty, fakty, interpretacje.* Uniwersytet Śląski. Musica Iagellonica. Katowice – Kraków 2008, s. 273.

[251] Andrzej Chłopecki. Tekst w książeczce do płyty *Miserere*. CD Accord ACD 070. Warszawa 2000, s. 17.

[252] Pierwsze dwa wiersze rozdzielone są na dwa epizody: wokalno-instrumentalny i chorałowy. Następnie, każdy dwuwiersz realizowany jest na zmianę przez te dwie obsady; wyjątek stanowi ostatni czterowiersz, zrealizowany wyłącznie w zespole wokalno-instrumentalnym. W ten sposób utwór dzieli się na 19 epizodów, z których nieparzyste są wokalno-instrumentalne, parzyste zaś – chorałowe.

[253] Beata Bolesławska-Lewandowska. Tekst w książeczce do płyty *Krzysztof Baculewski. Choral Works*. DUX 0769, Warszawa 2011, s. 7.

[254] Ludwik Erhardt. *Dwa razy „Stabat Mater"*. „Ruch Muzyczny" 2002, nr 9 s. 29.

[255] *Msza legnicka* formalnie nie jest dedykowana św. Stanisławowi.

[256] *O Adonai, Wodzu Izraela, Tyś w krzaku gorejącym objawił się Mojżeszowi...*

[257] Mieczysław Tomaszewski. *Muzyka w poszukiwaniu wartości zasłoniętych i zagubionych*. W: *Duchowość Europy*

Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku. Red.: K. Droba, T. Malecka i K. Szwajgier. Akademia Muzyczna w Krakowie Kraków 2004., s. 34.

[258] Bohdan Pociej. *Duchowość i zakorzenienie.* W: *Duchowość...* op. cit., s. 47.

[259] Zob. s. 153.

[260] Mieczysław Tomaszewski. *Dyskusja końcowa*, podsumowanie. *Duchowość...,* op. cit., s. 321.

[261] Stanisław Kosz. *Eugeniusz Knapik – „Tha' Munnot Waste No Time" na trzy fortepiany i klarnet (ad libitum) czyli rzecz o kurtynie bynajmniej nie aksamitnej*. W: *Duchowość* op. cit., s. 208-9.

[262] Mieczysław Tomaszewski. *Dyskusja końcowa*, podsumowanie. *Duchowość...,* op. cit., s. 319.

[263] Ibidem, s. 319-320.

[264] Bohdan Pociej. *Duchowość i zakorzenienie.* W: *Duchowość...* op. cit., s. 42.

[265] Zob. Małgorzata Gąsiorowska. *Kisielewski*. PWM. Kraków 2011, s. 281.

[266] Susan Sontag. *Notatki o Kampie*. Przekład: Wanda Wartenstein. „Literatura na świecie" 1979 nr 9, s. 307.

[267] Maria Gołaszewska. *Estetyka współczesności*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kraków 2001, s. 216.

[268] Mieczysław Tomaszewski. *Penderecki. Bunt i wyzwolenie. T.II Odzyskiwanie raju.* PWM. Kraków 2009, s. 12.

[269] Autorzy obcojęzyczni podają często nazwę *Christmas Symphony*. Jednakże wydana przez Schott Music GmbH & Co.

KG w Moguncji w 1980 roku partytura nie zawiera w ogóle tej nazwy.

[270] Ewa Siemdaj. *Symfonie Krzysztofa Pendereckiego.* W: Mieczysław Tomaszewski i Ewa Siemdaj [red.]. *Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej.* Akademia Muzyczna Kraków 2005, s. 289.

[271] Ray Robinson. *Orkiestra Pendereckiego w erze intertekstualnej.* W:Mieczysław Tomaszewski i Ewa Siemdaj [red.], op. cit., passim.

[272] Zob. Harold C.Schonberg, *Nowy romantyzm ?*. „Forum" 1978 nr 44, s. 18-19. Ów „nowy romantyzm" autor definiował m.in. jako jedynie nawiązywanie do XIX-wiecznego ideału, ale bez rezygnacji ze współczesnych środków ekspresji. Zaskakująco brzmi to blisko sformułowanego na początku lat pięćdziesiątych programu ideowego „Grupy 49". Zob. Tadeusz Marek. *Grupa 49.* „Muzyka" 1953 nr 5-6. Być może w obu przypadkach sformułowania o nowoczesności były jedynie furtkami do wehikułu czasu: w przypadku „Grupy 49" chcącego zdążać naprzód, w przypadku „nowych romantyków" – wstecz. Świadczy to jedynie o uniwersalności stosowanej frazeologii.

[273] Części: I. *Das Glas im Kopf wird vom Glas* (1987-89), II: *Silent Screams, Difficult Dreams* (1990 – 1992), III: *La libertà chiama la libertà* (1993-95).

[274] Zob. Leszek Polony. *Koniec nowego romantyzmu*. „Ruch Muzyczny" 1990 nr 21 s. 1.

[275] Ibidem s. 4.

[276] Michał Głowiński. *Dzieło wobec odbiorcy*. *Szkice z komunikacji literackiej.* Universitas. Kraków 1998, passim.

[277] Zob. Małgorzata Gąsiorowska. Tekst w książeczce do płyty *Krzysztof Baculewski. Works for Orchestra*. DUX 0725, Warszawa 2009, s. 7-8.

[278] *De facto* jest to utwór wydany jedynie pod nazwiskiem włoskiego kompozytora, natomiast napisany w 1949 roku przez włoskiego muzykologa i redaktora Remo Giazotta. Sławę jednak zawdzięcza licznym nagraniom płytowym.

[279] Zob. Krzysztof Baculewski, *Musica figurata ad usum proprium*. W: *Dzieło muzyczne między inspiracją a refleksją*. Red. Janusz Krassowski. Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 1998, s. 30-44.

[280] Beata Bolesławska-Lewandowska. Tekst w książeczce do płyty *Krzysztof Baculewski. Choral Works*. DUX 0769, Warszawa 2011, s. 5.

[281] *O Freunde, nicht diese Töne! sondern laßt uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere*. Ludwig van Bethoven. *Symghonie Nr 9*. Nr 509 Edition Peters, Leipzig, s. 176-177.

[282] Bogumiła Mika, op. cit.., s. 309-313.

[283] W przeciwieństwie do fraz oznaczonych linią prostą: w momencie jej końca muzycy przerywają grę natychmiast. Nie ma tu więc mowy o nakładaniu się fraz.

[284] Zob. Krzysztof Baculewski. *Współczesność 1*... op. cit., s. 308-9.

[285] Jest to akord symetryczny złożony z trzech grup czterodźwięków o budowie: 335 w niskim rejestrze i jego odwrócenie: 533 w najwyższym oraz akordu 434 w środkowym; w ten sposób środkowa tercja mała tego ostatniego stanowi oś symetrii całości.

[286] Benoît Mandelbrot. *Les objets fractal: forme, hasard et dimension*. Flammarion. Paris 1975.

[287] Rafał Augustyn. Komentarz odautorski o *Symfonii hymnów*. W: książka programowa Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień" 2004. s. 207-208.

[288] Krzysztof Knittel. *Między rzeczywistością a kreacją*. Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina. Warszawa 2010.

[289] Innego zdania jest Ryszard Daniel Golianek, który termin *recykling* przedstawia pozbawia jakiegokolwiek zabarwienia emocjonalnego. Zob. Ryszard Daniel Golianek. *O technice recyklingu w twórczości operowej Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego.* „Muzyka" 2011 nr 2 (221), s. 17-19.

[290] Krzysztof Knitel, op. cit., s. 74.

[291] Krzysztof Knittel. *Pojmowanie sensu w muzyce.* W: *Materiały IV Lubelskiego Forum Sztuki Współczesnej im. W. Lutosławskiego – Ogólnopolskiego Sympozjum Naukowego „Sztuka w poszukiwaniu sensu".* Red. R. Chyżyński, J. Jasińska, T. Szkołut. Lublin 2002, s. 227.

ANEKS

Krótka charakterystyka nurtów w muzyce II połowy XX w.

Na zakończenie drugiej części książki o polskiej muzyce XX wieku postanowiłem zamieścić rodzaj podsumowania w postaci w skrócie zredagowanego „leksykonu” nurtów, jakie się w niej pojawiły w tym właśnie czasie. Poszczególne hasła mają zróżnicowaną objętość, a to z tego powodu, że nie wszystkie terminy są równie dobrze znane i jednoznacznie rozumiane, kilka jest omówionych w innych miejscach, zaś kilka z nich próbuję wprowadzić do systematyki, ponieważ wskazują zjawiska słabo opisane lub do tej pory niezauważone.

1. Modernizm

Zespół postaw artystycznych od przełomu XIX/XX w. W muzyce charakteryzuje je mniej lub bardziej odległe odchodzenie od systemu dur-moll, tworzenie innych zasad narracji dźwiękowej,

wyjście poza dotychczasowe rozumienie pojęcia muzyki. Piszę o tym szerzej w tym tomie w rozważaniach bezpośrednio tego terminu dotyczących (s. 135-139).

Powtórzmy tu wszakże: w odniesieniu do muzyki polskiej termin ten przeważnie odnosi się do okresu Młodej Polski.

2. Neoklasycyzm

W muzyce dziś już nie mamy takich wątpliwości terminologicznych, jak przed jeszcze nawet 20 laty, zwłaszcza, że neoklasycyzm wydaje się już definitywnie zamknięty[292]. A jest nim kierunek w muzyce XX wieku – podkreślmy – jeden z kierunków, istotny, może najsilniejszy, ale nie jedyny – podejmujący wzory mniej lub bardziej odległej przeszłości uznawanej za klasyczną w sensie doskonałości warsztatowej i estetyki i wplatający je w nowoczesną technikę kompozytorską[293]. Nie jest to więc powtórka z historii i odwoływanie się do muzycznego klasycyzmu np. wiedeńskiego, z jego środkami melodycznymi i harmonicznymi oraz formami, lecz jedynie odwołanie się do postawy artystycznej głoszącej umiar i równowagę oraz poszukującej ładu, jasności, spokoju i porządku. Stąd więc lista odwołań w muzyce neoklasycyzmu jest dość obszerna i obejmuje różne epoki historyczne, od średniowiecza począwszy (Respighi – Koncert skrzypcowy *Concerto gregoriano*, 1922, Szeligowski – *Bunt żaków*), przez renesans (Strawiński – *Symfonia psalmów*, 1936, Baird – *Colas Breugnon*), barok (Strawiński – *Apollon Musagète*, Szabelski – *Concerto grosso*, 1954), klasycyzm wiedeński (Martinů – *Koncert*

*klawesynowy,*1935, Bacewicz – *I. Koncert skrzypcowy*, 1938), romantyzm (Igor Strawiński – *Pocałunek wieszczki*, Mycielski – *I. Symfonia Polska*, 1951), klasycyzm rosyjski (Strawiński – *Mawra)*,a także próby wyjścia poza ramy gatunkowe i włącznie muzyki jazzu (Antheil, Ravel, Strawiński, Hindemith, Tansman w *Koncercie fortepianowym*) oraz rozrywkowej i użytkowej (Milhaud – *Byk na dachu*, 1918, Hindemith – *Suita 1922*, Strawiński – *Historia żołnierza*).

Neoklasycyzm obejmował także szereg węziej rozumianych nurtów, jak folkloryzm czy maszynizm. Jednym z nieporozumień terminologicznych jest częste zastępowanie powszechnie akceptowanego terminu neoklasycyzm – zaproponowanym przez Tadeusza A. Zielińskiego[294] terminem „witalizm", który podkreślał jeden tylko wybrany aspekt tego nurtu. Tymczasem często w tej samej kompozycji pojawiały się odwołania nie do jednej, lecz do różnych epok i stylistyk (Strawiński, Poulenc, Martin, Honegger, Bacewicz, Szabelski, Serocki). Można rzec, iż neoklasycyzm w muzyce jest więc swoistym historyzmem. Jednakże w przeciwieństwie do historyzmu w XIX-wiecznej architekturze (neogotyk Ruskina), nie wynikał z braku wiary w artystyczną inwencję (skąd konieczność zwracania się do form przeszłości), lecz przeciwnie, był programem pozytywnym: wierzył, że z perspektywy XX wieku można zwrócić się ku sztuce przeszłości, by wykorzystać jej wybrane elementy. Należały do nich często forma, bądź melodyka, bądź harmonika, niekiedy także wszystkie razem. Neoklasycyzm proponował porządek i ład w muzyce, co szczególnie zwracało uwagę po doświadczeniach neoromantyków z wielkimi obsadami, po doświadczeniach

ekspresjonistycznych i komplikowaniu środków w epoce modernizmu. Neoklasycyzm sięgał też do znanych słuchaczowi wzorów, nie gubiąc się w nadmiarze artystycznej wolności. Europa po doświadczeniach I wojny światowej potrzebowała optymistycznych programów i neoklasycyzm taki oferował, dając utwory pogodne, jasne, pełne werwy i humoru. Jako że pierwszy z wojennej traumy otrząsnął się Paryż, który zaczął się bawić – nic dziwnego, że on właśnie stał się stolicą muzycznego neoklasycyzmu. Powstaje tam *Ecole Normale de Musique*, w której historii muzyki, kompozycji i dyrygentury uczy Nadia Boulanger, wielka protagonistka Strawińskiego i nowego kierunku. Wokół niej też grupują się jego zwolennicy. W Paryżu też w 1928 r. powstaje Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków, do którego należało niemal całe pokolenie polskich kompozytorów[295]; zresztą na studia do Nadii Boulanger (1887–1979) jeżdżono także i po II wojnie światowej, odbyli je m.in. Krzysztof Meyer, Wojciech Kilar i Piotr Moss. Z Nadią Bulanger zetknął się także i piszący te słowa.

Pierwotnie kompozytorzy jak Grażyna Bacewicz, Zygmunt Mycielski, Piotr Perkowski, Witold Rudziński, Michał Spisak, Antoni Szałowski czy Stanisław Wiechowicz niemal bezpośrednio przejmowali styl paryski. Lekki, ironiczny, z dystansem, ale bez akcentów parodystycznych czy groteskowych, bez cytowania muzyki przeszłości, bez imitowania stylów historycznych, antyromantyczny. Ale za to chętnie sięgano do polskich melodii ludowych. II wojna światowa przerwała naturalną ewolucję języka dźwiękowego. A to, co doszło do głosu po wojnie wiązało się ponownie z koniecznością ustosunkowania do przeszłości, tym

razem tej najbliższej, I choć przeważnie nie miało to formy bezpośredniego odwoływania się do tematyki wojennej, powstańczej czy martyrologicznej, to pojawiły się inne wątki, a przede wszystkim wzmożona ekspresja oraz sięganie po neoromantyczne nawet wzorce harmoniczne, instrumentacyjne czy w ogóle orkiestrowe. W konfrontacji z importowaną po wojnie ze wschodu prymitywną estetyką musiało to doprowadzić do konfliktu i kryzysu twórczości (zob. Krzysztof Baculewski, *Współczesność 1...*, op. cit., rozdz. IV).

3. Folkloryzm

Folkloryzm to wplatanie do autonomicznych utworów muzycznych cytatów z melodii (bądź tekstów) ludowych (1), imitowanie muzyki ludowej (2), opracowywanie folkloru (3), ale też tworzenie stylu narodowego bez uciekania się do stylizacji czy cytowania (4) – tego wszystkiego nie wymyślili neoklasycy. W różnym stopniu nasilenia i w różnych dziełach metody te pojawiały się także wcześniej. Jednakże dopiero w XX w. osiągnęły większe znaczenie. Wszystkie te cztery zasadnicze sposoby podejścia do materiału ludowego wystąpiły w twórczości wielu kompozytorów: u Bartóka, Enescu, Kodaly'a, a także Szymanowskiego. Po nim przejęli je polscy neoklasycy. Folkloryzm zatem, jako przejaw żywego zainteresowania muzyką ludową stał się jednym z ważniejszych wątków, podejmowanych przez kompozytorów polskich XX w.

4. Futuryzm, maszynizm

W literaturze futuryzm rozpoczął się od poetyckiego manifestu Filippo Tommaso Marinettiego z 1909 r.[296] Od samego początku sztukę nastawiał przyszłościowo, co sam, wymyślony przez Marinettiego termin wskazuje. Miała ona gloryfikować wytwory cywilizacji przemysłowo-technicznej: maszyny, automobile, aeroplany, transatlantyki, elektrownie. Miała być wyrazem szybkości, cechy głównej tej cywilizacji. Nowoczesność widziała w wykreśleniu przeszłości. Stąd też tematyka dzieł miała odnosić się do techniki, przemysłu i szeroko rozumianemu postępowi. Nurt ten zyskał dość sporą popularność szczególnie tam, gdzie przedmioty futurystycznych westchnień, automobile i aeroplany znajdowały się bardziej w sferze przyszłości i marzeń, aniżeli teraźniejszości, a więc we Włoszech, Rosji i Polsce. Dwa lata po proklamacji Marinettiego pojawiła się jej replika dotycząca muzyki. Jej autorem był nieznany dziś w ogóle także włoski kompozytor Francesco Balilla Pratella (1880 – 1955)[297]. Jego związki z futuryzmem miały jednak wyłącznie towarzyski charakter, zaś muzyka operowała niemal wyłącznie skalą całotonową, nie mogła więc stanowić niczego interesującego dla tego nurtu. Dopiero w 1913 r. kompozytor i malarz Luigi Russolo (1885–1947) w otwartym liście do Pratelli zawarł najistotniejsze dla tego kierunku tezy[298]. Był on pierwszym twórcą muzyki niezależnej, w sensie opierającej się na zupełnie innych zasadach i wykorzystującej nowo skonstruowane instrumenty („Intonarumori”, intonatory szumów) nie mające nic wspólnego z instrumentami kultury europejskiej. Był też innowatorem w zakresie zapisu nutowego, prekursorem notacji graficznej. Koncerty muzyki Russola przeznaczonej wyłącznie na

„intonarumori” wzbudzały i sensację i protesty, i awantury. Nic więc dziwnego, że fama rozeszła się szeroko, ale nie szło za nią profesjonalne zainteresowanie. Nie zachowały się instrumenty (nie przetrwały II wojny światowej), nie dokonano też żadnych ich nagrań, istota brzmieniowa tej muzyki pozostaje nieznana, zachowały się jedynie jej opisy (rzeczowy – Prokofiewa[299] i parodystyczny – włoskiego pisarza Giovanniego Papiniego[300]). Nie ulega jednak wątpliwości, że wspomagany pomysłami Russola ruch futurystyczny odegrał wielką rolę w unowocześnianiu XX-wiecznej myśli muzycznej, która poczęła ukierunkowywać się w stronę nowych brzmień. Ten aspekt podchwycili po II wojnie światowej Pierre Schaeffer i Pierre Henry, twórcy muzyki konkretnej, pierwszej po „intonarumori” próbie tworzenia muzyki z nietradycyjnego i niehistorycznego materiału.

Jest jeszcze jeden aspekt futuryzmu, który zainteresował kilku kompozytorów: to wątek maszynistyczny, czyli inspiracja tym właśnie przejawem cywilizacji nowoczesnej. Oto kilka tytułów kompozycji inspirowanych maszynizmem: Fritz Heinrich Klein – *Die Maschine – Eine extonale Selbstsatire* op. 1 na fortepian na 4 ręce (1921), Paul Hindemith – *Suita „1922”* na fortepian (1922), Arthur Honegger – *Pacific 231* (1923), George Antheil – *Ballet mécanique* (1925), Carlos Chávez – balet *Energia* (1925), Sergiusz Prokofiew – balet *Stalowy krok* (1926), Aleksander Mosołow – balet *Odlewnia stali* (1926), Bohuslav Martinů – balet *Le Raid Merveilleux* (1927), George Antheil – opera *Transatlantic* (1928), Virgil Thomson – balet *Filling Station* (1937). Nie wszystkie te utwory w taki sam sposób i w takim samym stopniu wykorzystują

inspiracje futurystyczne, ale niewątpliwie wykazują silne jego wpływy.

W Polsce futuryzm najsilniej wyrażał się w poezji. W muzyce nie znalazł prawie żadnego oddźwięku.

5. Realizm socjalistyczny

Realizm socjalistyczny pojawił się w Polsce wraz z Armią Czerwoną. Dla jednych zatem w 1939 r., dla innych w 1944 r., i później. Przyjmowano go niejednoznacznie, ale nikt nie miał świadomości, że lada moment stanie się on jedynym dopuszczanym nurtem sztuki.

Realizm socjalistyczny w ogóle, a ściślej na gruncie literatury proklamował Maksym Gorki na zjeździe pisarzy radzieckich w 1934 r. Ustalono wówczas – dość precyzyjnie – jego zasady. Należało kontynuować XIX-wieczny realizm w dramacie i powieści i poezję społecznikowską. Literatura miała być jednak tylko po części odzwierciedleniem rzeczywistości. Sztuka – w myśl porewolucyjnych przemian społecznych – miała wyrażać interesy proletariatu i opierać się na marksistowskiej myśli filozoficznej. Program sztuki i jej granice wyznaczała partia i jej program polityczny. W tym wyrażała się zasada partyjności sztuki. Wedle niej świat należało ukazywać nie takim, jaki był *de facto*, lecz takim, jakim go widziała lub chciała widzieć propaganda. Literatura, a wkrótce w ślad za nią i pozostałe sztuki, miały być narzędziem wychowania społeczeństwa socjalistycznego. Stąd wynikały preferencje tematyczne: praca i rewolucja, stąd tematyka utworów, nie tylko literackich, ale i dzieł plastycznych,

filmowych i muzycznych. Z kwestią tą wiąże się jeszcze problem tzw. formalizmu. Była to dość niesprecyzowana kategoria estetyczna (nota bene nie mająca nic wspólnego ze stanowiskiem estetycznym Edwarda Hanslicka) służąca głównie do eliminowania z życia kulturalnego dzieł uznanych za nadmiernie związanych ze sztuką „burżuazyjną", sztuką Zachodu, posługujących się niewłaściwymi ideowo lub zbyt trudnymi percepcyjnie środkami. Definiowano go często jako zaprzeczenie realizmu socjalistycznego. Jednakże realizm socjalistyczny definiowano często jako zaprzeczenie formalizmu. Wypływa stąd wniosek, że formalizm był jedynie elementem polityki, nie zaś kategorią estetyczną.

Idee realizmu socjalistycznego w literaturze na grunt polski przeniósł Zjazd Literatów w Szczecinie w 1949 r. W tym samym roku odbyły się podobne zjazdy innych środowisk twórczych: plastyków w Nieborowie, filmowców w Wiśle, kompozytorów i muzykologów w Łagowie Lubuskim. Wszystkie miały na celu proklamowanie realizmu socjalistycznego w różnych środowiskach artystycznych i zakończenie czasu dyskusji. Odtąd nurt ten miał być jedynym obowiązującym i wszystkie inne nie miały prawa zaistnienia społecznego.

Polskimi teoretykami realizmu socjalistycznego byli – w literaturze Stefan Żółkiewski, w muzyce Zofia Lissa, opierający się na wypowiedziach ministra kultury Włodzimierza Sokorskiego.

Jeszcze tylko mała dygresja terminologiczna. „Socrealizm". To bardzo popularne słowo. Ale – żargonowe. Jest to zresztą importowany wraz z nurtem sowiecki kolokwializm. Właściwością

nowomowy bolszewickiej była tendencja do stosowania akronimów. Ale w Polsce przyjęły się one słabo. Dlatego np. w Encyklopedii Muzyki PWN (Warszawa 1995) pod red. Andrzeja Chodkowskiego nie znajdzie Czytelnik terminu „socrealizm", jest natomiast hasło o realizmie socjalistycznym.

W muzyce realizm socjalistyczny wsławił się właściwie jedynie jednym osiągnięciem. Wynalazł bowiem nowy gatunek – pieśń masową. Sama nazwa sugeruje już jego funkcję społeczną – odbiór przez masy. W pierwotnej intencji – robotniczo-chłopskie, ewentualnie żołnierskie. Jak Rady w 1917 roku w rewolucyjnej Rosji. W ZSRR uprawiali ją Izaak Dunajewski, Jurij Milutin, Matwiej Błanter. Do Polski trafiła wraz z estetyką normatywną czyli realizmem socjalistycznym. Uprawiali ten gatunek m.in. Władysław Szpilman, Henryk Swolkień, Alfred Gradstein, Edward Olearczyk, Tadeusz Sygietyński. Oparta na wzorach radzieckich zachęcała do pracy, a także do stachanowszczyzny, do budowy świetlanej przyszłości, chwaliła Józefa Stalina i osiągnięcia wielkich budów socjalizmu (np. Nową Hutę), opiewała socjalizm, wzywała do boju... Wtedy walczyło się o wszystko: o pokój, o plan 5-letni, o socjalizm, o oświatę dla mas, o odbudowę z wojennych zniszczeń... Od strony muzycznej pieśń masowa operowała uproszczonymi środkami, efektowną melodyką z – koniecznie – chwytliwym refrenem. W początku lat 50. jako ważny element propagandy – całkowicie wyeliminowała z życia publicznego, estrad i anten radiowych piosenki liryczne, miłosne, kabaretowe i jazz. Jednak ich elementy zaczęły przenikać do pieśni masowych już wkrótce po śmierci Stalina. Pieśni masowe zaczęto śpiewać i tańczyć – i to oznaczało ich kres jako gatunku,

zostały wchłonięte głównie przez piosenkę estradową, która przerodziła się w muzykę popularno-rozrywkową. Jednak, aby nie uległa zapomnieniu, niemal do końca istnienia PRL żyła w przedpołudnie 1 maja, jako tło obowiązkowych pochodów pierwszomajowych, w radiu publicznym (innego nie było) i tzw. radiofonii przewodowej w okolicach trasy ich przemarszu (zob. Krzysztof Baculewski, *Współczesność 1*..., op. cit., rozdz. II. 4-5).

6. Dodekafonia

To jedna z kompozytorskich technik dwunastodźwiękowych czyli takich, które wykorzystują wszystkie 12 dźwięków oktawy. Dodekafonia polega – przypomnijmy – na porządkowaniu materiału chromatycznego w oderwaniu od zależności napięciowo-funkcyjnych wynikających z systemu tonalnego (dur-moll). Pierwsze kompozycje wykorzystujące świadomie technikę dwunastotonową, choć nie dodekafonię, pisali po 1908 r. Joseph Matthias Hauer (1883–1959) i po 1914 Jefim Gołyszew (1897–1970). Termin „dodekafonia" w zasadzie zarezerwowany jest dla techniki dźwiękowej, którą w skrystalizowanej postaci przedstawił Arnold Schönberg (1874–1951) w 1925 r. w Walcu z *Suity op. 25*.

Podstawą tej techniki jest seria (szereg) 12 dźwięków wyczerpujący skalę chromatyczną. Jednak jej budowa nie powinna wykorzystywać ciągu kwart czy kwint, nie powinny się w niej znaleźć trójdźwięki, zaś interwały małe i wielkie powinny się w niej przeplatać. Materiałem podstawowym dla konstrukcji utworu jest seria w 4 podstawowych postaciach: zasadniczej

zwanej oryginalną, retrogradalnej zwanej rakiem, inwersyjnej czyli odwróconej oraz inwersyjno-retrogradalnej. Wszystkie postacie mają 11 transpozycji. Jednak zwyczajowo uznaje się postać podstawową za pierwszą transpozycję i oznacza numerem pierwszym w indeksie, kolejne transpozycje otrzymują kolejne numery do 12. Postać zasadnicza najczęściej otrzymuje symbol O, jej rak – R, postać inwersyjna otrzymuje symbol I, zaś jej rak – RI. Istnieją 3 rodzaje dodekafonii: horyzontalna, wertykalna i łamana. Ponadto taki rodzaj dodekafonii, jaką stosowali Arnold Schönberg i Alban Berg określa się niekiedy mianem materiałowej, ponieważ obaj twórcy traktowali serię w sposób meliczny (w Schönberg w *Kwartecie smyczkowym op. 37* nawet tematycznie). Dodekafonię strukturalną zastosował po raz pierwszy Anton Webern, konstruując serię w sposób szczególny, ograniczając rodzaje użytych interwałów, dzieląc serię na grupy i wykorzystując przede wszystkim poszczególne interwały. Harmonika u jego poprzedników bardziej intuicyjna, mimo ścisłości wynikającej z zastosowania serii, zmieniła się w precyzyjnie wyrafinowaną. Instrumentację i fakturę dostosował Webern do oszczędnej w środkach harmoniki – melodyka zeszłą na dalszy plan, stając się istotnie *Klangfarbenmelodie*. Doprowadziło to do przeniesienia zasad serii dodekafonicznej z meliki na inne elementy muzyki – w ten sposób powstał serializm.

W muzyce polskiej technikę tę zaczął stosować jeszcze przed II wojną światową Józef Koffler. Podczas wojny próbował jej Konstanty Regamey, a po wojnie Roman Haubenstock-Ramati, Kazimierz Serocki, Tadeusz Baird, Bogusław Schaeffer, Andrzej

Dobrowolski, Krzysztof Penderecki i wielu innych (zob. Krzysztof Baculewski, *Współczesność 1...*, op. cit., rozdz. V. 2).

7. Serializm, punktualizm

Termin „serializm" – stosowany wymiennie z mniej precyzyjnym określeniem „technika serialna" – oznacza zespół technik kompozytorskich, w których zastosowano porządkowanie według praw serii dodekafonicznej nie tylko wysokości dźwięków, lecz także innych elementów muzyki. Pierwszym kompozytorem, który wyciągnął wnioski z webernowskiej dodekafonii był Olivier Messiaen. W 1949 r. skomponował on drugą z czterech etiud rytmicznych na fortepian, zatytułowaną *Mode de valeurs et d'intensités*. W utworze tym, jak sam wyjaśnił we wstępie, system (*Mode*) składa się z 36 wysokości dźwięków, którym podporządkowane są 24 wartości rytmiczne, 12 różnych form artykulacji oraz 7 stopni dynamicznych. Są to jak gdyby trzy serie wysokościowe skorelowane z nadkompletną serią rytmiczną (podwójną, bo 24-stopniową), serią artykulacyjną i jedną niepełną (7-stopniową) – dynamiczną. Jednak zasada ich współdziałania jest tego rodzaju, że konkretne wysokości pojawiają się zawsze w identycznej wartości rytmicznej, dynamicznej i artykulacyjnej.

Ten pobieżny opis wskazuje różnice pomiędzy dodekafonią serialną, a pomysłem Messiaena. Dalsze konsekwencje z tego pomysłu wyciągnęli wkrótce jego uczniowie: Pierre Boulez (*Polyphonie X* dla 18 wykonawców, *Structures* na 2 fortepiany) i Karlheinz Stockhausen (*Kontra-Punkte* na 10 instrumentów, *Gruppen*), Luigi Nono (*Diario polacco 58*) i in. Zaczęli oni

stosować niezależne lub powiązane ze sobą serie różnych elementów muzyki. W *Gruppen* na 3 orkiestry Stockhausen zastosował nawet „sztuczne” wartości dynamiczne po to, by osiągnąć „magicznych” 12 stopni skali dynamicznej. Inną kwestią pozostaje wątpliwa wykonalność tego typu połączeń[301]. Rozbicie faktury, zapoczątkowane jeszcze przez Weberna, kontynuowali kompozytorzy tworzący utwory z użyciem serializacji materiału. Przewaga ilościowa pauz nad dźwiękami, eksponowana rola ciszy w kontekście zatomizowanej materii muzycznej dała w efekcie ażurową muzykę, której nadano miano punktualizmu. I tu należy się uwaga. W piśmiennictwie zdarza się, iż terminów serializm i punktualizm używa się w charakterze synonimów. Jednak dość często faktura punktualistyczna cechuje utwory, w których nie zastosowano serializacji materiału. Dobrze więc termin punktualizm potraktować jako określenie faktury, zaś serializm – jako określenie techniki kompozytorskiej i nie stosować ich wymiennie. W muzyce polskiej muzykę serialistyczną tworzyło kilku kompozytorów: Henryk Mikołaj Górecki – *I Symfonia „1959”, Scontri*, Kazimierz Serocki – *Musica concertante* (1959), Andrzej Dobrowolski – *Muzyka na taśmę nr 1* (1962), Włodzimierz Kotoński – *Etiuda na jedno uderzenie w talerz* (1959)*, Aela* (1970). Zwraca tu uwagę obecność muzyki na taśmę, w której precyzyjna realizacja brzmieniowych założeń serialistycznych była o wiele łatwiejsza, niż w przypadku muzyki wymagającej żywych wykonawców (zob. Krzysztof Baculewski, *Współczesność 1...*, op. cit., rozdz. V. 3).

8. Aleatoryzm

To nie jest nurt, ani nie styl, ani nie tendencja estetyczna. To technika kompozytorska polegająca na wykorzystaniu przypadku (działania losowe) bądź w procesie komponowania, bądź podczas wykonania dzieła. Stanowiła reakcję na technicystyczne traktowanie muzyki w serializmie. I o ile dla kompozytora komplikacja procesów prekompozycyjnych czy samego dzieła mogły być na dłuższą metę atrakcyjne, o tyle dla wykonawców sytuacja ta rychło przestała być pociągająca. Zwłaszcza, gdy efekt końcowy nie pozwalał na rekompensatę trudności technicznych, a wkład pracy okazywał się niewspółmierny do rezultatu artystycznego. Poza tym zdarzało się, że ścisłe wykonanie partytury według zapisu nutowego okazywało się niemożliwe, ponieważ ilość zmiennych danych przekraczała możliwości człowieka. I wykonawcy, i odbiorcy. Próbowano przenosić serializację do studiów muzyki elektroakustycznej. Tak powstała m.in. *Etiuda na jedno uderzenie w talerz* Włodzimierza Kotońskiego, częściowo jego *Alea*, a także *Muzyka na taśmę magnetofonową nr 1* Andrzeja Dobrowolskiego. Jednak już na początku lat 60. przestano wierzyć, że serializm i muzyka elektroakustyczna staną się lampą Aladyna muzyki XX w. i zaczęto szukać innych rozwiązań. Jednym z nich był właśnie aleatoryzm.

Przypadek może ingerować w pracę kompozytora: rzut kością, losowanie kart z talii, użycie generatora liczb przypadkowych może stanowić czynnik decydujący o wybranych parametrach, w zależności od tego, czego wybór ma zależeć od przypadku lub też w jakiej jakościowo decyzji ma on zastąpić wolny wybór autora. W muzyce polskiej tego rodzaju działań było stosunkowo

niewiele. Najczęściej przypadkowi pozostawione są pewne elementy wykonania dzieła. Nie ma więc tu mowy o całkowitej dowolności we wszystkim czy choćby w jednym z elementów muzyki. Wkroczenie przypadku dotyczy różnych zjawisk, stąd więc kilka typów techniki aleatorycznej[302].

9. Sonoryzm, sonorystyka

Sonoryzm jako termin funkcjonuje równolegle i w zasadzie jako synonim wobec wcześniej zastosowanej sonorystyki. Odnosi się on do warsztatu kompozytorskiego, w którym wartości czysto brzmieniowe wysuwają się na plan pierwszy. Hegemonia tych wartości uwydatniła się zarówno w zakresie estetyki, jak i ekspresji dzieł. Elementy muzyki pozostają tu wobec siebie w innym stosunku, wobec nabrania przez barwę dźwięku, a więc kolorystykę znaczenia pierwszorzędnego. Zasady harmonii czy kontrapunktu przestają tu oddziaływać, wobec czego następuje osłabienie czynnika melodycznego, a zwłaszcza harmoniki, która już od czasu neoklasycyzmu staje się elementem wtórnym. Rytm, podobnie jak w serializmie, często scala się z agogiką, a zatem wszystkie elementy muzyki, oprócz barwy tracą tu na znaczeniu, eksponując kolorystykę. Ta zaś eksponuje różne niekonwencjonalne dotychczas brzmienia; znaczenia nabiera nowa artykulacja. Szczególną wynalazczość zaprezentowały partytury Pendereckiego, który nie skąpił innowacji w tym zakresie dla instrumentów smyczkowych, ale także dla zespołów wokalnych. Podobnie Witold Szalonek w grupie instrumentów dętych

drewnianych (dźwięki multifoniczne, czyli nieharmoniczne, nazywane przez kompozytora kombinowanymi).

Jedną z zauważalnych cech sonoryzmu jest także wykorzystywanie w utworach zmiennego, często zredukowanego wolumenu oraz skontrastowanej dynamiki. Dodekafonia i serializm przyniosły zwiększone zainteresowanie współbrzmieniami intensywnymi (zaczęło się od interwałów intensywnych: 1, 6, 11) i ich odpowiednikami melodycznymi. Dla sonoryzmu miało to konsekwencję w postaci dążności do wzbogacania palety orkiestrowej o intensywne efekty. Pojawiły się utwory prawie bruitystyczne, o agresywnej estetyce, w których przenikliwość i intensywność stawały się głównymi nośnikami konstrukcji. Z jednej strony pojawiła się tendencja do redukcji wolumenu i dynamiki (*Musica concertante* Serockiego, *Wymiary czasu i ciszy* Pendereckiego, twórczość Bairda), z drugiej – przeciwna, do powiększania składów i potęgi brzmienia (*Scontri* i *II Symfonia Kopernikowska* Góreckiego, *Improvisations sonortistiques* Szalonka) (zob. Krzysztof Baculewski, *Współczesność 1...*, op. cit., rozdz. VI. 1).

10. Minimalizm, repetytywizm, unizm

Minimal music – to pierwotna nazwa nurtu inspirowanego muzyką dalekiego Wschodu (hinduską) z jednej strony i działaniami plastycznymi z drugiej, nurtu powstałego w latach 60 w USA. Polegał on na wariantowych powtórzeniach krótkich, prostych motywów melorytmicznych lub/i znacznym ograniczaniu materiału dźwiękowego. Stąd też druga nazwa – *repetitive music*.

W tym duchu tworzyli: Steve Reich, Terry Riley, Philipp Glass, Morton Feldman, Louis Andriessen, a w Polsce Tomasz Sikorski i Henryk Mikołaj Górecki (zob. s. 99-118).

Unizm, teoria malarstwa opracowana w latach 1923–1928 przez Władysława Strzemińskiego. Głosi, że obraz powinien być jednorodną kompozycją złożoną z elementów abstrakcyjnych i stwarzać wrażenie powierzchni absolutnie płaskiej, pozbawionej głębi i jakiejkolwiek dynamiki.

W latach 60. próbował na grunt muzyki przenieść te zasady Zygmunt Krauze. Jej muzyczna postać oferowała publiczności rzeczywiście coś innego: wytchnienie od nieustających kontrastów dynamicznych punktualizmu, od wytartej tradycyjności neoklasycyzmu, patetycznej fetyszyzacji techniki w dodekafonicznym neoromantyzmie, od szaleństw w poszukiwaniu nowych „efektów" w sonoryzmu, niezrozumiałości muzyki elektroakustycznej, od ogromu form i ilości dźwięków... Dawała poczucie przeżycia czegoś innego, ale też i bardziej zrozumiałego, wreszcie nie męczyła słuchacza ideologia artystyczną, ale oferowała spokój i relaks. Zjawisku temu poświęcony jest jeden z rozdziałów niniejszej książki (s. 118-125).

11. Turpizm

Słowo pochodzi z łaciny (*turpis* – szpetny, brzydki); sam termin wymyślił Julian Przyboś (1956). Muzyka świadomie, tendencyjnie eksponująca brzydotę współbrzmień, często gwoli epatowania

mieszczańskiego gustu, prowokacyjna, ale także i bez takiej intencji.

12. Bruityzm

Bruityzm (od fr. *bruit* – hałas), nurt wyolbrzymiający natężenie dźwięku do roli czynnika formotwórczego, konstruktywistycznego bądź uznający je za nośnik nowych treści. Nurt dość krótkotrwały, przeważnie obliczony na wywołanie konsternacji lub szoku u odbiorcy, wiązał się często z awangardowymi technikami, w tym z sonoryzmem.

13. Happening, performance, teatr instrumentalny

Tu łączy się aleatoryzm i próby wyjścia poza samą muzykę z elementami parateatralnymi. Happeningi i teatr instrumentalny powstały mniej więcej w tym samym czasie, z tym, że teatr instrumentalny wymagał umiejętności gry, co w happeningu nie było konieczne. Happening zakładał jednoczesność różnych akcji w założonej przestrzeni, teatr instrumentalny był zawężeniem spektaklu do sytuacji, której punktem wyjścia przeważnie był koncert muzyki awangardowej (zob. s. 125-131).

14. Improwizacja

Improwizacja nie jest w zasadzie w XX wieku niczym nowym, jednak apogeum jej popularności przypadło na XVIII stulecie,

kiedy właściwie każdy wybitny solista (i na ogół kompozytor) musiał posiąść zdolność improwizacji na tematy z wykonywanego akurat utworu (kadencje w koncertach z orkiestrą), organizowano „turnieje" improwizatorów, organiści improwizowali po mszach, a śpiewacy wplatali do arii całe improwizowane utwory. Ponadto ta dziedzina obejmowała także umiejętność włączania w tok utworu odpowiednich ozdobników, niekoniecznie nawet przez kompozytorów wpisywanych do partytur: praktyka była tak powszechna, że nie budziła wątpliwości. Jednak dyktat improwizatorów w romantyzmie nie był już tak oczywisty i stopniowo praktyka improwizatorska zaczęła wychodzić z użycia, kadencje solowe zaczął eliminować już styl brillant, kompozytorzy woleli komponować je sami i wpisywać w partyturach, aniżeli pozostawiać niekoniecznie już kompetentnym solistom. I tak na początku XX wieku improwizację kultywowali już tylko organiści.

Paradoskalnie to aleatoryzm spowodował ponowne większe zainteresowanie improwizacją: pierwotnie bowiem wymagał od muzyków zwiększonej inwencji własnej dla wymyślania sposobów realizacji licznych i różnych dowolności wprowadzonych przez tę właśnie technikę. Mogły one dotyczyć różnych elementów muzyki, ale także i formy utworu. Podobnie stworzenie formy otwartej (np. *III Sonata fortepianowa* Pierre Bouleza, nieustająco *work in progress*) stworzyło wymóg innego rodzaju myślenie o interpretacji. To spowodowało, że poczęto – być może pod wpływem jazzu, w którym improwizacja była podstawowym środkiem ekspresji i decydowała o atrakcyjności samej muzyki – organizować grupy muzyki improwizowanej. W początkach lat 60.

Zaczęły powstawać zespoły, które od improwizacji w muzyce współczesnej nie stroniły. Bodaj pierwszym był krakowski MW2 (1962) Adama Kaczyńskiego i Marka Mietelskiego, potem paryski Ars Nova Mariusa Constanta (1963), warszawski „Warsztat Muzyczny" (1964) Zygmunta Krauzego i paryski New Phonic Art kompozytora i puzonisty Vinko Globokara (1969). Zespoły te nie specjalizowały się wprawdzie wyłącznie w samej improwizacji, ale też wykonywały chętnie utwory, w których była ona wymagana. W latach 70. pojawiły się nowe polskie zespoły: Grupa muzyki intuicyjnej (1972), grupa KEW (1973), później „Cytula Tyfun da Bamba Orkiestr" (1981), NSME (1982), wreszcie „Pociąg towarowy" (1987) i „Kawalerowie Błotni" (2001). W prawie wszystkich tych zespołach brał udział Krzysztof Knittel, ostatnie dwa z nich działają zresztą nadal. Wszystkie wykonywały wyłącznie muzykę improwizowaną. Nurt ten chętnie od lat 70. począwszy wykorzystywał nowoczesne technologie elektroniczne, obecnie także komputery. Istotą zespołowej improwizacji jest swobodna ekspresja instrumentalna każdego w niej uczestnika. Jednak, aby uzyskała ona jakąś formę i zamknięty czas w ramach konkretnego przedstawienia, ustalane bywają sygnały – przeważnie muzyczne, przy których pomocy współgrający orientują się w przebiegu zaplanowanej z grubsza formy. Jest to sposób przypominający porozumiewanie się grup jazzowych, ale wykracza on poza system chorusów i solówek. Pierre Boulez, niewielki raczej entuzjasta tego nurtu pisał: *Improwizacje w zespole, w którym zachodzi rezonans pomiędzy indywidualnościami, miały zawsze takie same „krzywe" na wykresie inwencji: pobudzenie – odpoczynek – pobudzenie –*

odpoczynek[303]. Uważał też raczej, że muzycy chętniej będą korzystać automatycznie z wyuczonych klisz i wzorów, aniżeli reagować spontanicznie i z prawdziwą inwencją[304]. Obawy te w przypadku wspomnianych grup okazują się bezzasadne, ponieważ ich członkami są głównie kompozytorzy lub/i muzycy, którzy specjalizują się w tego rodzaju wypowiedziach artystycznych[305].

Nic więc dziwnego, że improwizacja – nie tylko jazzowa i rozrywkowa – stały się przedmiotem kształcenia akademickiego: od początku XXI w. istnieje wydział improwizacji w CNSM (konserwatorium) w Paryżu, a od kilku lat prowadzi ją jako przedmiot na wydziale instrumentalnym Akademia Muzyczna w Krakowie.

15. Muzyka elektroakustyczna, komputerowa, internetowa

Muzyka elektroakustyczna to termin powstały na gruncie muzyki francuskiej. Tam bowiem bardzo długo żywe były tradycje muzyki konkretnej, przeciwstawianej muzyce elektronicznej. Pierwotna różnica polegała na tym, ze muzyka konkretna posługiwała się dźwiękami naturalnymi, to jest niekoniecznie muzycznymi, lecz nagranymi przy pomocy mikrofonu, natomiast elektroniczna, jak samo słowo wskazuje, operowała materiałem uzyskanym przy pomocy urządzeń elektronicznych: początkowo były to generatory, filtry i modulatory. Szybko się okazało, że kompozytorzy chętnie mieszają oba gatunki i obie techniki, stąd podział gatunkowy okazał się anachroniczny: stąd określenie: muzyka elektroakustyczna. Nietypowa sytuacja koncertowa,

podczas której audytorium ogląda pustą estradę i ewentualnie kontempluje głośniki, zawsze sprawiała pewne percepcyjne kłopoty: i publiczności, i kompozytorom. Spowodowało to, że coraz częściej muzyce z taśmy zaczęły towarzyszyć żywi wykonawcy, a więc instrumenty lub/i głosy. Z czasem zapis na taśmie lub CD zastąpił zapis na twardym dysku komputera, zaś jego sztywność rozluźniać zaczęły rozmaite procedury mające na celu ożywienie i uelastycznienie zapisu i zbliżenie jego odtworzenia do żywego wykonania. Rola reżysera dźwięku stała się w tym momencie kluczowa: „gra" on na komputerze, jak muzycy na instrumentach i staje się pełnoprawnym uczestnikiem – wykonawcą muzyki.

W miarę dojrzewania technologii elektroakustycznych dostępne kompozytorom środki techniczne wzbogacały się od techniki manualnego klejenia dźwięków, poprzez technikę sterowania napięciowego (syntezatory) po cyfryzację urządzeń i wprowadzenie samplingu i innych technik komputerowych. Muzyka komputerowa nie jest jakimś szczególnym rodzajem muzyki ponad to, że kompozytorzy używają w pracy tego właśnie urządzenia. Zatem określenie to nie rzutuje ani na estetykę, ani na technologię, ani na warsztat kompozytorski. Jest określeniem pomocniczym.

W ostatniej dekadzie XX w., kiedy następowała żywiołowa ekspansja Internetu, okazało się, że i to medium można wykorzystać w sztuce. Łatwość porozumiewania się na odległość poprzez internet właśnie zaowocowała podczas festiwalu „Warszawska Jesień" 1998 pomysłem na koncertowe wykorzystanie tego pomysłu. Po raz pierwszy zatem odbyło się koncertowe międzynarodowe połączenie internetowe Warszawy

z Helsinkami i Oslo, prezentujące symultaniczne działania audiowizualne z użyciem dźwięków i obrazów komputerowych oraz instrumentarium akustycznego.

16. Live electronics

Prekursorem był John Cage w *Imaginary Lansdcape No.1*, 1939 (fortepian preparowany, talerz i gramofon). Jednak od momentu wchodzenia w życie koncertowe urządzeń elektronicznych wykorzystanie tych środków, nie statyczne, jak w muzyce elektroakustycznej, lecz przekształcające dźwięk w czasie realnym, zaczęło coraz bardziej interesować kompozytorów. Pierwszymi tego rodzaju utworami były: *Mikrophonie* (z filtrami i potencjometrami) i *Mixtur* (z generatorami tonów sinusowych i modulatorami kołowymi) z 1964 r. Karlheinza Stockhausena. Z biegiem czasu i rozwojem techniki kompozytorzy sięgają po coraz nowsze środki. Urządzenia pogłosowe typu delay wykorzystał Steve Reich w *Violin Phase* (1967), później wkracza tu technika sterowania napięciowego, synteza dźwięku i wreszcie zapis cyfrowy i technika komputerowa.

17. Audio Art

Audio Art to próba przekraczania granic pomiędzy sztukami. Nie w myśl założeń Gesamtkunstwerku czy sztuki synkretycznej, ale poprzez wychodzenie poza granice tradycyjnie rozumianych sztuk i dzieł sztuki. A zatem: instalacje, pejzaże, rzeźby dźwiękowe. Nowy gatunek muzyki mający na celu zachęcenie

odbiorców do współdziałania z autorami, a tym samym pobudzenie do nowej wrażliwości na dźwięk i jego właściwości.

18. Multimedia

Twórczość multimedialna polega na jednoczesnym wykorzystywaniu muzyki, obrazu i słowa. W pewnej mierze dziełami multimedialnymi są muzyczne utwory sceniczne, ale także kompozycje świadomie projektowane jako takie, pomimo nieobecności wątków fabularno-anegdotycznych czy teatralnych. Jest to próba panowania nad wszystkimi aspektami dzieła, którego treść dzieje się jednocześnie na różnych płaszczyznach artystycznych. Twórca muzyki planuje obrazy, twórca obrazów muzykę, a do nich dołącza się jeszcze teksty. Klasyczne przykłady to przestrzenno-architekturalno-muzyczne cykle *Polytopes* (1967–78) Iannisa Xenakisa bądź seria spektakli teatralizowanej muzyki *Licht* (1977–2003) Kalheinza Stockhausena. Jednym z pionierów tej sztuki w Polsce jest Krzysztof Knittel, który już w 1973 r. stworzył kompozycję *punkty/linie*, która składa się z partii solowego klarnetu, dźwięków elektronicznych i prezentacji serii diapozytywów. Sztuka multimedialna wykorzystuje chętnie technikę komputerową.

19. Spektralizm

Spektralizm czyli muzyka spektralna czyli widmowa. Chodzi tu o wykorzystanie wyników analizy spektralnej (widmowej) dźwięku do tworzenia skal dźwiękowych, harmonii, nawet

melodii, niekiedy mikrointerwałowych, rytmów i agogiki oraz do tworzenia syntezy elementów muzyki w ramach jednego dzieła. Widmo dźwięku było także transformowane. Do inicjatorów tej techniki należą: Gérard Grisey, Tristan Murail, Hugues Dufourt i Jonathan Harvey. Wymaga ona zaawansowanej wiedzy akustycznej o istocie dźwięku i jego budowie. I umiejętności posługiwania się komputerem, co dziś wydaje się banalne, ale spektralizm powstawał przez ostatnie trzydziestolecie XX w. Wtedy obliczenia i analizy wykonywało przy pomocy odpowiedniej aparatury dostępnej w IRCAM-ie, jako że spektralizm narodził się właśnie w Paryżu. Przy pomocy warsztatu naukowego kreowano nowe dźwięki, nowe współbrzmienia i harmonie, które realizowano jednak przy zastosowaniu tradycyjnych obsad instrumentalnych. W rezultacie powstawała skomplikowana faktura o zmiennej gęstości i ostrości. Konieczność naukowego podejścia do sztuki wobec nieobecności odpowiednich urządzeń w Polsce spowodowały, że nurt ten właściwie był przez kompozytorów polskich rzez wiele lat niedostrzegany. Dopiero po śmierci głównego jego koryfeusza, Gérarda Griseya (1946-1998) i wykonaniach kilku jego utworów na „Warszawskiej Jesieni" najmłodsi kompozytorzy polscy zwrócili się ku niektórym aspektom tego nurtu (m.in. Dobromiła Jaskot), a głównie technice ćwierćtonowej. Jednak spektralizm nie odegrał w Polsce wielkiej roli, a spora część młodej generacji zwróciła się w inną stronę.

20. Postmodernizm

Dziś właściwie możemy postmodernizm określić - podobnie jak to jest z modernizmem – jako zespół kierunków w sztuce. Obejmuje on sztukę końca XX w., a konkretnie te nurty, których głównym założeniem była polemika z tak zwaną nowoczesnością: słowem tym określano przez całe właściwie minione stulecie sztukę odchodzącą od zastanych reguł, burzącą dotychczasowe porządki, próbującą ustanawiać nowe reguły, horyzonty i estetykę. Postmodernizm nie ma takich ambicji. Jego zadanie polega na próbie intelektualnego objęcia historii i włączenia jej w dzieło sztuki. Również nie na neoklasycznej ironicznej akceptacji wybranych form, gatunków, reguł postępowania, wybranych elementów teorii sztuki, lecz na próbie ich syntezy (architektura), odwołania się do świadomości historycznej odbiorcy (powieść), akceptacji różnych technik w obcych dla nich kontekstach (muzyka) itd. Piszę o tym szerzej w rozdziale III niniejszej pracy.

21. Surkonwencjonalizm

Termin ten jest stworzony przez Pawła Szymańskiego i Stanisława Krupowicza[306] w odniesieniu do ich własnej techniki kompozytorskiej wykorzystującej idiomy stylistyczne obce, lecz nie cytowane czy imitowane, lecz stworzone specjalnie dla celów nowego utworu. Technika nie umieszcza tych idiomów w charakterystycznej dla nich syntaksie, lecz w oderwaniu o niej. Polega więc na operowaniu różnymi konwencjonalnymi gestami muzycznymi, które, czytelne dla odbiorcy, pomagają mu poruszać się po nowej formie. Istotną w niej rolę pełnią: deformacja,

stylizacja, efekt „szkła powiększającego” czyli wyolbrzymienia detalu, pozorowania zjawisk czyli kierowania słuchacza w ślepą interpretacyjnie uliczkę etc. Jest to więc muzyka dla słuchacza zorientowanego w historii muzyki, bo dzięki tej wiedzy jest on w stanie orientować się w proponowanej muzyce, jej znaczeniach. Podstawowym czynnikiem jest właśnie gra konwencjami. Surkonwencjonlizm stanowi jeden z przejawów postmodernizmu.

22. Neofolkoryzm

Neofolkloryzm to analogiczna do folkloryzmu tendencja, ale odwołująca się bardziej do wspomnień po folklorze, aniżeli do folkloru jako takiego. Ten bowiem, jeśli nie przestał istnieć już, to przestanie w najbliższym czasie. Zastąpił go metafolkloryzm czyli odwoływanie się to tych samych zjawisk, które fascynowały wymienionych wyżej kompozytorów, a które od tamtych czasów przestały żyć życiem własnym, lecz stały się historycznymi obiektami muzealnymi lub przedmiotem badań naukowych.

Od czasu „przymusowego” fascynowania się sztuką ludową w okresie realizmu socjalistycznego upłynęło 20 lat, zanim kompozytorzy zdecydowali się powrócić do korzystania z tego materiału. Neofolkloryzm wszelako różni się od folkloryzmu sposobem podejścia do ludowych pierwowzorów. Dawniej odbywało się ono w ramach neoklasycyzmu, który gwarantował zachowanie cech charakterystycznych ludowych autentyków, bądź ich wybranych cech, pozwalał ponadto – stylistycznie nie oddalając się zbytnio – dokonywać syntezy z materiałem odautorskim. W neofolkloryzmie stopień stopienia się materiału

może być bardzo różny, co więcej, sposoby nim operowania mogą traktować go zarówno jak matrycę do powielania wzorów, jak i abstrakcyjną substancję, którą można poddawać różnym operacjom, niekoniecznie zgodnym z jej syntaktycznymi[307] uwarunkowaniami i genotypem[308] (zob. s. 159-169).

23. Pandiatonizm

Terminem tym określam muzykę, w której normą staje się podporządkowanie muzyki przebiegom diatonicznym, stosowanym tak w melodyce, jak i harmonice. Pandiatonizm wiąże się często z poważnymi uproszczeniami estetyki i warsztatu kompozytorskiego (zob. s. 169-189).

24. Spiritualizm, mistycyzm, estetyzm

Ortografią pierwszego terminu chciałbym zasugerować dążność do uduchowienia, duchowości (nie zaś do spirytyzmu) i zarazem zasugerować jego odmienność wobec prądu filozoficznego. Jednocześnie pomijam tu wątek religijny, osobny w tym kontekście, omówiony wcześniej. Spiritualizm to trend, który zmierza w kierunku dostarczenia odbiorcy doznań duchowych – i, często, choć nie zawsze, wysnuwa się z romantyzmu epifenomenologicznego. Niekiedy wykazuje ambicje stworzenia czegoś innego, nowego. Np. Andrzej Panufnik – *Song to the Virgin Mary* (1964), Grażyna Pstrokońska-Nawratil – *Fresk VII Uru-Anna* (2000), Jakub Sarwas – *...quia fortis est ut mors dilectio dura sicut inferus aemulaio* (1998). Spiritualizm wiąże się

niekiedy z postawą mistyczną, nie tylko z dążnością do piękna, lecz także i do doskonałości. Ponieważ jednak zasadniczo estetyka piękna przestała oddziaływać w sztuce już w połowie stulecia, dążność ta ukierunkowała się w stronę powierzchownej niekiedy dbałości o efektowność i artyzm. Estetyzm jest tu więc kategorią pomocniczą (zob. s. 214).

25. Romantyzm epifenomenologiczny, eskapizm

Nurt ten pojawił się w Polsce właściwie w połowie lat 70. XX wieku w twórczości wielu kompozytorów. Wszyscy oni szukali w XIX-wiecznej uczuciowości i romantycznym podejściu do ekspresji – wytchnienia po serializmie i sonoryzmie, które wówczas wydawały się już nurtami schyłkowymi. Tak się wprawdzie nie stało, ale minimalizm z tendencją do sięgania do systemu dur-moll i eufonicznych brzmień oddziaływał dość silnie jako wskazówka. Wielu też kompozytorów różnych pokoleń sięgnęło do jego arsenału środków, choć niekoniecznie wykorzystywało je w typowy sposób. Z tej tendencji wyrósł także pandiatonizm. Większość środków jednak była w romantyzmie epifenomenologicznym wtórna i jeśli utrzymał się on dłużej to prawdopodobnie dzięki temu, iż wielu kompozytorów próbowało w okresie stanu wojennego nawiązania większego kontaktu z szerszą, niż dotychczas publicznością.

Jaką jednak wartość miałby na dłuższą metę mieć ów nowy romantyzm, jeśli większość w jego idiomie stylistycznym utrzymanych utworów, była wtórna? Z pewnością jest on łatwiejszy interpretacyjnie i percepcyjnie. W tej postaci, wedle

wskazań Leszka Polonego z 1990 r., ciągle jeszcze istnieje. Ale według teorii, mówiących, że każdy styl ma swoją fazę wstępną, kulminacyjną i schyłkową, obecnie mamy raczej tę ostatnią. I, jeśli nawet kultywowanie tego stylu jest stosunkowo łatwe i zyskujące admiratorów, to dlatego, że wiele jego wyznaczników, jak tonalność, melodyka, niekiedy repetytywizm, gładka, i bezkonfliktowa instrumentacja zbliżają go do muzyki filmowej, której idiom zawsze cieszył się aprobatą publiczności. W ten sposób nowy romantyzm, zrazu pociągający swą ekspresywną odrębnością, stał się nurtem ubocznym, epifenomenologicznym właśnie, poruszającym się równolegle, ale nieistotnym zarówno dla ewolucji warsztatu kompozytorskiego, jak i dla technik wykonawczych czy estetyki. Stąd też jego pokrewieństwo ideowe z eskapizmem.

Eskapizm – to oderwanie się od rzeczywistości, od życia, unikanie problemów nurtujących społeczeństwo. Zjawiska epifenomenologiczne to zjawiska spoza głównego nurtu rzeczywistości, właśnie od niej oderwane, „pozarzeczywiste", takie, jakie się nam mogą jawić jako rzeczywiste, lecz leżą w sferze marginalnej. Te określenia pasują do kilku postaw kompozytorskich. Tych mianowicie, które w utworach wykazują następujące cechy:

1. powtarzają od lat te same formy i schematy, nawiązując bądź do muzyki przełomu XIX/XX w., jako łatwej dla słuchacza, łatwej w pisaniu i wykonaniu, bądź do muzyki repetytywnej, bądź mieszającej różne historyczne infiltracje;
2. sięgają po środki z muzyki pop – flirt z muzyką rozrywkową jest jedną z cech współczesnej muzyki, w której fachowcy

chętnie zniżają się do poziomu amatorów, by nie odbiegać zanadto od tego, co się dobrze sprzedaje (syndrom tzw. „szybkich pieniędzy”);

3. korzystają z klimatu (niekiedy w znaczeniu politycznym nawet) sprzyjającego muzyce religijnej i kościelnej, ale nie zamierzają podejmować dialogu z nawykami odbiorczymi publiczności; te Stefan Kisielewski określił mianem „socrealizmu liturgicznego”;
4. usiłują wypłynąć na treściach, o których Stefan Kisielewski mawiał, iż swą podniosłością i patosem szantażują odbiorcę, nie zezwalając na krytykę samego dzieła, utożsamianą wówczas z krytyką tematu;
5. usiłują wprawić słuchacza w trans przy pomocy środków tradycyjnych.

Oczywiście nie zmienia to sytuacji, że romantyzm epifenomenologiczny jest łatwo akceptowalny przez odbiorców, ponieważ odwołuje się do dzieł znanych im z koncertowej praktyki i stylów kompozytorskich, a także tego rodzaju aury dźwiękowej, która, jako aprobowalna, jest wszechobecna w sonosferze (radio, telewizja, muzyka użytkowa). Nurt ten chętnie stosowany jest w muzyce pisanej dla establishmentu, dla którego – jako wyraz snobizmu – stanowi ona część systemu autonobilitacji społecznej (zob. s. 215-239).

26. Socrealizm liturgiczny

Według Stefana Kisielewskiego – muzyka w złym guście, nawiązująca do przeszłości, by w łatwy sposób zdobyć słuchacza

i jego poklask, muzyka pisana pod ideologiczne zamówienie, niezależnie, czy przychodzi ono ze sfery państwowej, partyjnej czy kościelnej. Od strony stylistycznej – odwołująca się do estetyki filmowej, czasem repetytywistycznej (minimal music), chętnie także do romantycznej, najczęściej wchłonięta przez romantyzm epifenomenologiczny. Niekiedy próbująca syntezy (zob. s. 213).

27. Neokonstruktywizm

W kilku utworach przeważa w budowie precyzja i ścisłość konstrukcji: bądź formalnej, bądź w zakresie techniki dźwiękowej. Wyraża się to w zwartości i precyzji warsztatu kompozytorskiego i oszczędności ekspresji. Tendencja ta wyraźnie ukierunkowana jest w przeciwną stronę, niż romantyzm epifenomenologiczny. Często także zmierza w stronę neoawangardy lub prób syntezy języka i warsztatu.

28. Ludyzm. Gry z przeszłością

Ludyzm to skłonność do bawienia się. Tę cechę znaleźć można także w kilku utworach, głównie postmodernistycznych. Kompozytor podejmuje grę nie tylko z historia muzyki, ale i ze słuchaczem, który może w niej uczestniczyć, jeśli jest wystarczająco obeznany w historycznych stylach muzycznych... Inna rzecz, że zazwyczaj kompozytor i wykonawcy bawią się w takich sytuacjach lepiej, niż nie do końca świadomi reguł odbiorcy...

Można zauważyć kilka postaw kompozytorskich, przy podejmowaniu tego nurtu.

- Ironiczną: (Szymański – *quasi una sinfonietta*, Zielińska – *Mała symfonia atroficzna*, Baculewski – *Antitheton II*),
- Historyczną: (Czarnecki – *Hombark concerto*, Mykietyn – *Koncert fortepianowy*, Zbigniew Rudziński – *Księga godzin*),
- Liryczną: (Baculewski – *Rilke-Lieder*),
- Poważną: Szymański – *Sonata*, Krupowicz – *Oratorium na Boże Narodzenie*, Rudziński – opera *Antygona*).

29. Musique d'ameublement, environment music, ambient music, muzak

Te wszystkie terminy odnoszą się do podobnych zjawisk. Prekursorem był Erik Satie, który wymyślił *Muzykę umeblowania*. Miała ona być funkcjonalną częścią przestrzeni. Piszę o tym w tej książce na marginesie rozważań o muzyce unistycznej (s. 100).

Obecnie muzyka, na którą się nie zwraca przeważnie uwagi (dopóki nie ucichnie), otacza nas niemal wszędzie: w restauracji, hotelu, windzie, autobusie, sklepie, banku itd.. I niezależnie od tego, jaką tam muzykę się prezentuje, ma ona charakter taki właśnie, o jakim myślał Satie. Otrzymała ona wiele nazw. *Ambient music* – ta nazwa odnosi się do jej odbiorczego usytuowania, muzyka otoczenia. *Environment music* – ten termin przywołuje kontekst szerszy, środowiskowy. *Muzak* – to określenie to przeniesienie nazwy amerykańskiej wytwórni płyt z muzyką do odtwarzania w miejscach publicznych na gatunek muzyki przez

nią nagrywany. Odnosi się więc ono do muzyki na ogół spokojnej i wyciszonej, operującej pętlami dla miejsc, które wymagają skupienia i relaksu, bądź dynamicznej, podkreślającej walory pomieszczenia i pozwalającej łatwiej podejmować decyzje dla miejsc, w których słuchacz ma za coś zapłacić. Dobór odpowiedniej muzyki do odpowiednich miejsc jest przedmiotem odpowiednich badań psychologiczno-akustycznych i zadaniem marketingu. W ten sposób muzyka stała się częścią handlu i przemysłu.

30. Muzyka ekologiczna

Wydawałoby się, że to synonim *Environment music*. Ale niezupełnie. Muzyka ekologiczna polega na sprzęganiu dźwięków natury z dźwiękami tradycyjnie muzycznymi (instrumentalnymi, wokalnymi lub elektronicznymi), przy czym warstwa naturalna ma się łączyć z ideą dzieła, nie zaś stanowić jego tło lub odcinający kontrast (zob. rozdz. *Neoawangarda czyli déjà-vu*, s. 270-275). Pierwszy raz tego rodzaju pomysły realizowała w praktyce muzyka konkretna. Już więc *Symphonie pour un homme seul* przez Pierre Schaeffera i Pierre'a Henry, powstała w paryskim ORTF w 1949 r. traktowała równoprawnie wszystkie dźwięki, z niemuzycznymi włącznie. Ta tradycja jest więc w muzyce XX w. głęboko zakorzeniona. Współczesna muzyka ekologiczna nie musi być montażem (jak konkretna) dźwięków pochodzących z różnych źródeł, nie musi być collagem z różnych estetyk, natomiast traktuje dźwięki niemuzyczne jak muzyczne,

tworząc z nich swoiste *Harmonie i kontrapunkty,* czy *Klangfarbenmelodien*, tworząc z nich różne plany i płaszczyzny.

Niekiedy nazwę muzyki ekologicznej przypisuje się muzyce użytkowej, mającej na celu promowanie działań ekologicznych, tj. ochrony rezerw naturalnych i przyrody.

31. Neoawangarda, neosonoryzm

Z perspektywy lat widać, że wspomniana obserwacja Polonego o wyczerpywaniu się możliwości korzystania w muzyce współczesnej z tradycji, na marginesie powrotu do romantycznej ekspresji[309], dotyczyła także i innych nurtów, które eksponowały wartość narracji dźwiękowej, ekspresji, barwnej instrumentacji, czy precyzji formalnej. Romantyzm epifenimenologiczny nie został podchwycony gremialnie, jak przedtem sonoryzm, a jeszcze wcześniej neoklasycyzm. Na przełomie tysiącleci począł się rodzić neosonoryzm, z tym wszakże zastrzeżeniem, że w dużej mierze bez świadomości historycznej młodszych pokoleń kompozytorów, które niekoniecznie dostrzegały to, że powracają do znanych już rozwiązań. Mam tu na myśli mniej lub bardziej bezpośrednie nawiązania stylistyczne do poszukiwań barwowych lat 60., a także do estetyki nie piękna, lecz intelektualnego przekazu, innymi słowy tego, co przyniosła ówczesna awangarda.

Inna rzecz, że w Polsce nurty, których istotą było i jest unowocześnianie technik gry instrumentalnej, nigdy nie cieszyły się wielkim zainteresowaniem. Wynika to w dużej mierze z konserwatywnego sposobu nauczania, zwłaszcza na poziomie szkolnictwa wyższego, gdzie programy przeważnie kończą się na

połowie minionego stulecia. Jak więc mogą tam dotrzeć nowsze trendy i tendencje, skoro sami pedagodzy nie tylko nie są nimi zainteresowani, lecz, co więcej, odmawiają im racji bytu i artystycznej sensowności. Postawa taka przekłada się na młodsze pokolenia muzyków. Nic więc dziwnego, że ci, których interesuje rozwój warsztatu instrumentalnego, zmuszeni są do wyjazdów na studia zagraniczne, co, szczęśliwie, w wolnej Polsce nie jest już tak karkołomnie trudne, jak przedtem. Paradoksem jest wszakże i to, że ci, których interesują historyczne techniki gry, również wyjeżdżają, bowiem wydziały muzyki dawnej ciągle jeszcze należą w Polsce do rzadkości, przez zachowawczych decydentów uważane za marginalne i chwilowo modne lub za enklawy dla gorzej wykształconych lub mniej zdolnych[310].

Neosonoryzm wkroczył na polskie estrady na początku XXI w., a więc z kilkunastoletnim opóźnieniem w stosunku do analogicznych tendencji w muzyce zachodnioeuropejskiej, do muzyki najmłodszego pokolenia kompozytorskiego. Jakie jednak będzie miał znaczenie, za wcześnie dziś o tym sądzić.

Krzysztof Baculewski, Warszawa, 5 lipca 2011

---

[292] Bodaj ostatnią kompozycją utrzymaną w duchu neoklasycznym był *Koncert fortepianowy* Stefana Kisielewskiego z roku 1991.

[293] Zob. Zofia Helman. *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*. PWM, Kraków 1985.

[294] Zob. Tadeusz A. Zieliński. *Style, kierunki, tendencje*. Warszawa 1972, wyd. II. Kraków 1981.

[295] Listę członków Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu opublikował „Ruch Muzyczny” 1977 nr 9 s. 15.

[296] Filippo Tommaso Marinetti. *Manifeste initial di futurisme*. “Le Figaro” 20.II.1909. Zob. *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*. Wybór i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska. Warszawa 1969, s. 140-145.

[297] Francesco Balilla Pratella. *Manifesto tecnico della Musica Futurista*, *29 III 1911*. W: *Musica futurista per orchestra op. 30.* Ed. F. Bongiovanni. Bologna 1913. Manifest wydano jako przedmowę do wydanego wyciągu fortepianowego utworu.

[298] Luigi Russolo. *L'Arte dei rumori.* Milano 1916. Przekład francuski: *L'Art des Briuts. Manifeste futuriste 1913.*Ed. Richard-Masse. Paris 1954. Fragmenty w przekładzie polskim w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Wybór i opracowanie Christoph Cox, Daniel Warner. Słowo/obraz terytoria.Gdańsk 2010, s. 32-37.

[299] Sergiusz Prokofiew. *Refleksje. Notatki. Wypowiedzi*. PWM. Kraków 1971, s. 11-12.

[300] Giovanni Papini. *Gog*. Przekład Antoniny Brzozowskiej. Wydawnictwo Literacko-Naukowe (Wojciech Meisels). Kraków 1933, s. 18-21

[301] Ten aspekt zresztą przyczynił się do upadku serializmu jako techniki, która miała zrewolucjonizować perfekcję warsztatu kompozytorskiego i interpretacyjnego, natomiast spowodowała zrzucenie przez kompozytorów i wykonawców gorsetu ścisłości i paranaukowych obliczeń w działaniach prekompozycyjnych i skierowanie się w stronę swobody, sonoryzmu i aleatoryzmu.

[302] Zob. Krzysztof Baculewski. *Współczesność 1*..., op. cit., rozdz.. VI. 2, a zwłaszcza s. 292-296.

[303] Pierre Boulez. *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*. Le Seuil; Paris 975, s. 151. Przekład wlasny.

[304] Dominique Jameux. *Pierre Boulez*. Fayard, Paris 1984, s. 117.

[305] W Grupie Muzyki Intuicyjnej uczestniczył kompozytor Andrzej Bieżan. Grupa KEW to troje kompozytorów: Krzysztof Knittel, Elżbieta Sikora, Wojciech Michniewski. W zespole „Pociąg towarowy" także są m.in. kompozytorzy: Marek Chołoniewski i Krzysztof Knittel, oni obaj tworzą także grupę ch&k&k (1999).W skład zespołu „Kawalerowie Błotni" (2001) wchodzą kompozytorzy: Krzysztof Knittel, Jerzy Kornowicz i Tadeusz Wielecki.

[306] Stanisław Krupowicz. *Surkonwencjonalizm.* "Vivo" 1994 nr 1(11), s. 57

[307] Mam na myśli te relacje, które wiążą dźwięki w większe całości, spójne logicznie, konstrukcyjnie i estetycznie. A więc to wszystko, co składa się na określoną stylistykę wybranego folkloru.

[308] Czyli ogółem norm artystycznych, na podstawie których można określić przynależność stylistyczną, geograficzną, czy konstrukcyjną wybranego materiału.

[309] Leszek Polony. *Koniec nowego romantyzmu*. „Ruch Muzyczny" 1990 nr 21 s. 1.

[310] Godzi się tu przypomnieć, że pierwszy słynny zespół grający na instrumentach historycznych i zgodnie z zasadami wykonawczymi epoki, austriacki „Concentus musicus"

prowadzony przez wiele lat przez swego założyciela Nikolausa Harnoncourta, powstał w 1955 roku.

O autorze

Kompozytor, ur. 1950 w Warszawie, ukończył studia w 1974 r. pod kierunkiem prof. Witolda Rudzińskiego w warszawskiej PWSM (dziś Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina). W latach 1975-76 studiował kompozycję u Oliviera Messiaena w Konserwatorium Paryskim oraz muzykę elektroakustyczną w Groupe de Recherches Musicales (tzw. Staż Pierre Schaeffera). W 1982 r. na Uniwersytecie Warszawskim otrzymał stopień doktora nauk humanistycznych. Od tego też roku jest wykładowcą w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina (obecnie Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina). W roku 2001 otrzymał tytuł profesora.

Wykładał w wielu krajach (Bułgaria, Niemcy, Austria, Francja); w 2002 r. jako Gastprofessor na Johannes Gutenberg-Universität Mainz (Moguncja). Jako autor artykułów różnego rodzaju, esejów, artykułów krytycznych i recenzji itp. współpracuje od 1972 r. z „Ruchem Muzycznym". Jest autorem szeregu artykułów do *Encyklopedii Muzycznej* PWM, był redaktorem działu muzyki XX w. *Encyklopedii Muzyki* PWN (1996). Wydał dwie książki

o polskiej muzyce współczesnej. Od 2003 r. jest prezesem fundacji „Concert spirituel”. Juror licznych konkursów kompozytorskich.

W 1976 roku debiutował jako kompozytor na „Warszawskiej Jesieni”, dziesięć lat później został członkiem Komisji Repertuarowej tego festiwalu. W 1986 r. Opera Wrocławska wystawiła jego operę *Nowe Wyzwolenie* (1974) wg dramatu Witkacego pod tym samym tytułem.

Od 1992 r. Krzysztof Baculewski współpracuje jako kompozytor z Zespołem „Camerata Silesia” (pod kierunkiem Anny Szostak), dla którego napisał kilka utworów i wydany (także na 2 CD) cykl opracowań kolęd. Z zespołem tym występował także jako realizator partii basso continuo (w repertuarze barokowym). Od 1994 współpracuje też z Zespołem Instrumentów Barokowych „Il Tempo” (pod kierunkiem Agaty Sapiechy), dla którego również komponuje.

Jego utwory wykonywano wielokrotnie w Polsce, m.in. na festiwalach: Warszawska Jesień, Poznańska Wiosna Muzyczna, Festiwal Musica Polonica Nova we Wrocławiu, Warszawskie Spotkania Muzyczne i za granicą, m.in. w: USA, Kanadzie, Meksyku, Limie, Japonii, Austrii, Niemczech, Czechach, Słowacji, Bułgarii, Finlandii, Francji, na Węgrzech i Białorusi.

Wykonywali je artyści tacy, jak m.in.: śpiewacy: Piotr Kusiewicz i Jadwiga Rappé, pianiści: Józef Stompel i Julia Samojło, skrzypkowie: Simon Standage, Roman Lasocki, Agata Sapiecha, flecistka Marielena Arizpe, chóry: BBC Singers, Camerata Silesia, Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia

w Katowicach, Filharmonia Śląska i Podlaska, dyrygenci: Simon Joly, Takao Ukigaya, Anna Szostak, Szymon Bywalec. Jego utwory znalazły się na 11 płytach kompaktowych (w tym po jednej wydanej w Kanadzie, Wielkiej Brytanii, na Węgrzech i w Niemczech), a ponadto wytwórnia DUX wydała 2 monograficzne płyty z jego muzyką: symfoniczną (2009) – płyta otrzymała nagrodę JOKER belgijskiego pisma „Crescendo" – oraz chóralną (2010). Kilka jego utworów wydało drukiem PWM, a ponadto Agencja Autorska, Fonola i Brevis.

Krzysztof Baculewski jest ponadto autorem rekonstrukcji *Koncertu fortepianowego As-dur op. 2* Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego (1824) oraz instrumentacji opery *Beata* (1872) Stanisława Moniuszki (rękopis spłonął wraz z archiwum Biblioteki Narodowej we wrześniu 1939 r.).

Ważniejsze utwory: *Sonata* na perkusję (1971), *Epitafium* na orkiestrę (1972), *Meander* na flet solo (1973), *Nowe Wyzwolenie*, opera wg dramatu Stanisława Ignacego Witkiewicza (Witkacego) (1974), *Vivace e Cantilena* na flet, fortepian i kwintet smyczkowy (1974), *Ground* na orkiestrę (1981), *Quartier Latin* na taśmę (1981), *Sonata wiosenna* na flet solo (1982), *Koncert* na orkiestrę (1983), *A Walking Shadow* na orkiestrę (1990), *The Whole & Broken Consort* na instrumenty renesansowe (1986), *Antitheton I* na trio fortepianowe (1989), *A Walking Shadow* na orkiestrę (1991), *Voyage à travers le paysage métaphsique* na taśmę (1992), *The Profane Anthem To Anne* (do tekstu Johna Donne'a) na solistów, chór, orkiestrę barokową i continuo (1992), *Rilke-Lieder* na sopran solo, baryton solo i dwa mieszane chóry a cappella

(1994), *Antitheton II* na dwoje skrzypiec i continuo (1996), *Ozwodne i krzesane* na chór mieszany (2000), *12 Etiud fortepianowych* (2006), *Les Adieux*, kantata na alt solo i orkiestrę smyczkową z harfą (2008), *Koncert organowy* (2012), ponadto muzyka teatralna i filmowa oraz 40 opracowań kolęd.

BIBLIOGRAFIA

1. Sytuacja społeczna

Chwalba Andrzej. *Trzecia Rzeczpospolita. Raport specjalny*. Wydawnictwo Literackie. Kraków 2005.

Davies Norman *Boże igrzysko. Historia Polski*. Wydawnictwo Znak. Kraków 2008.

Dudek Antoni. *Reglamentowana rewolucja. Rozkład dyktatury komunistycznej w Polsce*. ARCANA. Kraków 2004.

Fik Marta. *Kultura polska po Jałcie*. Now. „Nowa". T. I-II. Warszawa 1991.

Friszke Andrzej. *Opozycja polityczna w PRL 1945-1980*. Wydawnictwo Aneks. Londyn 1994.

Friszke Andrzej. *Polska – Losy państwa i narodu 1939-1989*. Wydawnictwo Iskry. Warszawa 2003.

Frydrych Major Waldemar. *Pomarańczowa Alternatywa. Rewolucja krasnoludków.*
Fundacja Pomarańczowa Alternatywa 2008.

Głowiński M. *Peereliada. Komentarze do słów 1976-1981.* PIW. Warszawa 1993.

Gwizdalanka Danuta. *Muzyka i polityka.* PWM. Kraków 1999.

Holzer Jerzy. *„Solidarność" 1980-1981. Geneza i historia*. Instytut Literacki. Paryż 1984.

Holzer Jerzy, Leski Krzysztof. *„Solidarność" w podziemiu.* Wydawnictwo Łódzkie. Łódź 1990.

Kaliński Janusz. *Gospodarka Polski w latach 1944-1989. Przemiany strukturalne.*
Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne. Warszawa 1995.

Karpiński Jakub. *Trzecia niepodległość*. Klub Świata Książki. Warszawa 2001.

Kisielewski Stefan. *Dzienniki*. Wydawnictwo ISKRY. Warszawa 2001.

Krajewski Andrzej. *Między współpracą a oporem. Twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975-1980)*. Wydawnictwo Trio. Warszawa 2004.

Kultura i sztuka u progu XXI wieku. Red. Sław Krzemień- Ojak. Trans Humana. Białystok 1997.

Mink Georges. *Siła czy rozsądek Historia społeczna i polityczna Polski (1980-1989)*. Przekład: Marcin Kujawski. Spacja & Amp Warszawa-Katowice 1992.

Muzyka i totalitaryzm. Red. Maciej Jabłoński i Janina Tatarska. Ars nova. Poznań 1996.

Nowa Rzeczywistość. Oceny i opinie 1989-1999. Wydawnictwo Dialog i CBOS. Red. Krzysztof Zagórski, Michał Strzeszewski. Warszawa 2000.

Paczkowski Andrzej. *Pół wieku dziejów Polski 1939-1989*. Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa 2005.

Paczkowski Andrzej. *Strajki, bunty, manifestacje jako „polska droga" przez socjalizm.* PTPN. Poznań 2003.

Polska na przestrzeni wieków. Henryk Samsonowicz, Andrzej Wyczański, Janusz Tazbir, Jacek Staszewski, Tomasz Kizwalter, Tomasz Nałęcz, Andrzej Paczkowski, Andrzej Chwalba. Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa 2007.

Szulc Tad. *Wówczas i dziś. Jak zmieniał się świat po drugiej wojnie światowej*. Przekład: Zygmunt Broniarek. „Graf".Gdańsk 1992.

Tischner Józef. *Etyka solidarności i Homo sovieticus*. Społeczny Instytut Wydawniczy Znak. Kraków 1992.

Torańska Teresa. *Oni*. „Przedświt". Warszawa 1985.

Tyrmand Leopold. *Dziennik 1954*. Polonia Book Fund. Londyn 1980. Res Publica. Warszawa 1989

Werblan Andrzej. *Stalinizm w Polsce*. TWiL. Warszawa 1991.

Wiatr Jerzy J. *Zmierzch systemu*. Wydawnictwo Fundacji im. Kazimierza Kelles-Krauza. Warszawa 1991.

Aleksander Zinowiew. *Homo sovieticus*. London 1984.

2. Twórczość artystyczna

Opracowania ogólne

Antokoletz Elliott. *Muzyka XX wieku.* POZKAL, Inowrocław 2009.

Baculewski Krzysztof. *Polska twórczość kompozytorska 1945-1984*. PWM. Kraków 1987.

Baculewski Krzysztof. *Współczesność. Część 1: 1939-1974*. Sutkowski Edition. Warszawa 1996.

Baran Bogdan. *Postmodernizm i końce wieku*. Inter esse. Kraków 2003.

Bosseur Jean-Yves. *Vocabulaire de la musique contemporaine.* Minerve 1996.

Bras Jean-Yves. *Les Courants Musicaux du XXe siècle.* Editions Papillon. Paris 2003, 2007.

Charles Daniel. *La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique.* Themis, Philosophie. Presses Universitaires de France, 2001.

Cohen-Levinas Danielle. *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine.* L'Harmattan, 2000.

Dambre Nicolas. *Mix: Les musiques éléctroniques.* Alternatives 2001.

Dąbek Stanisław. *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku*. PWN. Warszawa 1996.

Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku. Red. Krzysztof Droba, Teresa Malecka, Krzysztof Szwajgier. Akademia Muzyczna w Krakowie. Kraków 2004.

Dziamski Grzegorz. *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku.* Galeria Miejska „Arsenał". Poznań 2009.

Dzieło muzyczne miedzy inspiracją a refleksją. Red. Janusz Krassowski. Akaemia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Prace Specjalne 55, Gdańsk 1998.

Electronics in New Music. Red. Mahnkopf Claus-Steffen, Cox Frank i Schurig Wolfram. Fuldaer Verlagsagentur. Fulda 2006

Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000. Red. Helga de la Motte-Haber. Laaber. Laaber 2000.

Gwizdalanka Danuta. *Historia muzyki.XX wiek*. t. 3. PWM. Kraków 2009.

Higgins Dick. *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*. Słowo/obraz terytoria. Gdańsk 2000.

Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce. Red. Alicja Jarzębska, Jadwiga Paja-Stach. Musica Iagellonica. Kraków 2007.

Jarzębska Alicja. *Idee relacji serialnych w muzyce XX wieku*. Musica Iagellonica. Kraków 1995.

Kluszczyński Ryszard W.. *Sztuka interaktywna*. *Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*. Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne. Warszawa 2010.

Kotoński Włodzimierz. *Muzyka elektroniczna*. PWM. Kraków 1989, wyd. II, 2002.

Kompozytorzy polscy 1918-2000. Red. Marek Podhajski. T. I. Eseje. Wydawnictwo Akademii Muzycznej im.Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005.

Kowalska-Zając Ewa. *XX-wieczny kwartet smyczkowy w twórczości kompozytorów polskich – przemiany, nurty, idee*. Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Łódź 2005.

Krakowska szkoła kompozytorska 1888-1988. Red. Teresa Malecka. Akademia Muzyczna w Krakowie. Kraków 1992.

Książek Andrzej. *Sztuka przeciw sztuce. Z teorii awangardy XX wieku*. AKME. Warszawa 2001.

Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej. Red. Christoph Cox, Daniel Warner. Słowo/obraz – terytoria. Gdańsk 2010.

50 lat Związku Kompozytorów Polskich. ZKP. Red. Ludwik Erhardt. Warszawa 1995.

Lendvai Ernõ. *Einführung in die musikalsche Semantik.* Kodály Institut. Kecskemét 1993, Universal Edition. Wien 1995.

Lindstedt Iwona. *Dodekafonia i serializm w twórczości kompozytorów polskich XX wieku.* Polihymnia. Lublin 2001.

Lindstedt Iwona. *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku.* Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa 2010.

Lochhead Judy, Auner Joseph. *Postmodern Music/Postmodern Thought*. Routledge. Ney York and London 2002.

Mika Bogumiła. *Cytaty w muzyce polskiej XX wieku.* Uniwersytet Śląski. Musica Iagellonica. Katowice – Kraków 2008.

Miklaszewska Joanna. *Minimalizm w muzyce polskiej*. Musica Iagellonica. Kraków 2003.

Motte-Haber Helga de la. *Musik und Bildene Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskupltur.* Laaber. Laaber 1990.

Muzyka polska 1945-1995. Materiały z sesji naukowej 6-10 grudnia 1995. Red. Krzysztof Droba, Teresa Malecka, Krzysztof Szwajgier. Akademia Muzyczna w Krakowie. Kraków 1996.

Nowak Anna. *Współczesny koncert polski*. Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Bydgoszcz 1997.

Paja-Stach Jadwiga. *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*. Musica Iagellonica. Kraków 2009.

Polony Leszek. *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu estetyki w polskie muzyce lat 70.* Akademia Muzyczna. Kraków 1986.

Porębski Mieczysław. *Sztuka a informacja.* Wydawnictwo Literackie. Kraków 1986.

Postmodernizm. Antologia przekładów. Red. Ryszard Nycz. Wydawnictwa Baran i Suszczyński.Kraków 1996.

Prosnak Jan. *Kantata w Polsce.* „Pomorze". Bydgoszcz 1988.

Przech Violetta. *Polska twórczość na fortepian solo 1956-1985.* Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Bydgoszcz 2004.

Rappaport-Gelfand Lidia. *Musical Life in Poland. The Postwa Years 1945-1977*. Gordon & Breach. New York 1991.

Seehaber Ruth. *Die „polnische Schule" in der Neuen Musik*. Böhlau Verlag. Köln – Weimar – Wien 2009.

Strickland Edward. *Minimalism: Origins*. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis 2000.

Strzelecki Paweł. *„Nowy romantyzm" w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975*. Musica Iagellonica. Kraków 2006.

Symetrie w sztuce i naukach humanistycznych. Red. Janina Gajda-Krynicka. Leopoldinum, Wrocław 1993.

Szoka Marta. *Polska muzyka organowa w latach 1945-1985*. V Zeszyt Naukowy Polskiego Instytutu Muzycznego. Łódź 1993.

Szwarcman Dorota. *Czas Warszawskich Jesieni*. Stentor. Warszawa 2007.

Tekstylia bis. Słownik młodej kultury. Red. Piotr Marecki. Korporacja Halart. Kraków 2006.

Thomas Adrian. *Music since Szymanowski*. Cambridge University Press. Cambridge 2005.

Thorne Tony. *Mody, kulty, fascynacje. Słownik pojęć kultury postmodernistycznej*. Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA. Warszawa 1999.

Tomaszewski Mieczysław. *12 spojrzeń na muzykę polskiego wieku apokalipsy i nadziei*.

Studia, szkice, interpretacje. Akademia Muzyczna w Krakowie. Kraków 2011

Toop David. *Ocean f Sound: Ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther.* Editions Kargo/L'Éclat, 2000.

Weid Jean-Noël von der: *La Musique du XXe siècle.* Hachette. Littératures. Paris 2005.

Opracowania szczegółowe

Andrzej Panufnik's Music and its Reception. Red. Jadwiga Paja-Stach. Musica Iagellonca. Kraków 2003.

Bauman-Szulakowska Jolanta. *Śląskie intermundia. Muzyka instrumentalna na Śląsku w latach 1945-1995.* Katowice 2001.

Bias Iwona. *Aleksander Lasoń. Portret kompozytora.* Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Katowice 2001.

Bias Iwona. *Eugeniusz Knapik. Kompozytor i pianista*. Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Kaowice 2001.

Błaszkiewicz Teresa. *Aleatoryzm w twórczości Witolda Lutosławskiego.* Prace Specjalne 3. Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Gdańsku. Gdańsk 1973.

Bogusław Schaeffer. 50 Jahre Schaffen – Musik und Theater. Collsch Edition. Salzburg 1994.

Bolesławska Beata. *Panufnik*. PWM. Kraków 2001.

Chłopicka Regina. *Krzysztof Penderecki między sacrum i profanum. Studia nad twórczością wokalno-instrumentalną.* Akademia Muzyczna w Krakowie. Kraków 2000.

Cieszę się darem życia. Rozmowy z Wojciechem Kilarem. Red. Klaudia Podobińska, Leszek Polony. PWM. Kraków 1997.

Ćwikliński Przemysław, Ziarno Jacek. *Pasja. O Krzysztofie Pendereckim.* Polska Oficyna Wydawnicza BGW. Warszawa 1993.

Dąbrowski Florian. *Stefan Kisielewski.* Ars nova. Poznań 1995.

Derkowska Aneta. *Muzyka i słowo w twórczości Bernadetty Matuszczak.* Wydawnictwo Adam Marszalek. Toruń 2005.

Dni Krzysztofa Pendereckiego. Książka programowa festiwalu i międzynarodowego sympozjum w 60. Rocznicę urodzin kompozytora w Akademii Muzycznej w Krakowie 10-12 XII 1993. Red. Jacek Berwaldt. Akademia Muzyczna w Krakowie. Kraków 1993.

Electronics in New Music. Red. Claus-Steffen Mahnkopf, Frank Cox, Wolfram Schurig. Wolke Verlag. Hofheim 2006.

Erhardt Ludwik. *Spotkania z Krzysztofem Pendereckim.* PWM. Kraków 1975.

Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego. Red. Zbigniew Skowron. Musica Iagellonica. Kraków 2000.

Gąsiorowska Małgorzata. *Kisielewski.* PWM. Kraków 2011.

Gąsiorowska Małgorzata. *Rozmowy z Włodzimierzem Kotońskim*. Warszawska Jesień. Warszawa 2010.

Gwizdalanka Danuta, Krzysztof Meyer. *Lutosławski. Droga do dorzałości*. T. I. PWM. Kraków 2003.

Gwizdalanka Danuta, Krzysztof Meyer. *Lutosławski. Droga do mistrzostwa*. T. II. PWM. Kraków 2004.

Helman Zofia. *Roman Palester. Twórca i dzieło.* Musica Iagellonica. Kraków 1999.

Homma Martina. *Wtold Lutosławski: Zwölfton-Harmonik – Formbildung – „aleatorischer Kontrapunkt". Studien zum Gesamtwerk unter Einbeziehung der Skizzen.* Bela Verlag. Köln 1996.

Internationale Dokumentation elektroakustischer Musik. International Documentation of Electroacoustic Music. Red. Folkmar Hein, Thomas Seelig. PFAU Verlag. Saarbrücken 1996.

Jabłoński Maciej. *Górecki*. *Encyklopedia Muzyczna PWM*, wydanie specjalne. Kraków 2011.

Jacobson Bernard. *A Polish Renaissance* [Panufnik, Lutosławski, Penderecki, Górecki]. Phaeton. London 1996.

Jarociński Stefan. *Witold Lutosławski. Materiały do monografii.* PWM. Kraków 1967

Kaczyński Tadeusz. *Andrzej Panufnik i jego muzyka.* PWN Warszawa 1994.

Kaczyński Tadeusz. *Lutosławski. Życie i muzyka.* Sutkowski Edition. Warszawa 1994.

Kaczyński Tadeusz. *Rozmowy z Witolem Lutosławskim.* PWM. Kraków 1972, wyd II TAU. Wrocław 1993. Wydanie angielskie: *Conversations with Witold Lutosławski*. Przekład: Y. May. Chester. London 1984, wznowienie 1994.

Kasperek Katarzyna. *Krystyna Moszumańska-Nazar. Katalog tematyczny utworów*, Akademia Muzyczna w Krakowie. Kraków 2004.

Knittel Krzysztof. *Między rzeczywistością a kreacją.* Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina. Warszawa 2010.

Konstanty Regamey. Oblicza polistylizmu. Materiały sympozjum poświęconego twórczości
Konstantego Regameya, Warszawa, 29-30 maja 1987. Sekcja Muzykologów ZKP. Warszawa 1988.

Kowalska-Zając Ewa. *Oblicza awangardy. Roman Haubentock-Ramati*. Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta

Bacewiczów w Łodzi. Łodź 2000. Kraków 1997.

Krzysztof Meyer, Ein Komponistenprotrait. Red, Maciej Jabłoński, Martina Homma. Bela Verlag Köln. Ars nova Poznań. Poznań – Köln 1998.

Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje. Materiały z międzynarodowego sympozjum 12-14, XII. 2003. Red. Mieczysław Tomaszewski, Ewa Siemdaj. Akademia Muzyczna w Krakowie. Kraków 2005.

Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Materiały międzynarodowego sympozjum w Akademii Muzycznej w Krakowie 18-20 XI 1998. Red. Teresa Malecka. Akademia Muzyczna w Krakowie. Kraków 1999.

Lisicki Krzysztof. *Szkice o Krzysztofie Pendereckim.* Instytut Wywawniczy PAX. Warszawa 1973.

Lutosławski. Red. Ove Nordwall. Przekład angielski: Ch. Gibbs. Nord. Musikforlaget, Stockholm, Wilhelm Hansen, Kobenhavn, 1968.

Lutosławski Studies. Red. Zbigniew Skowron. Oxford University Press. Oxford 1999.

Malecka Teresa. *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość.* Akademia Muzyczna w Krakowie. Kraków 2006.

Malecka-Contamin Barbara. *Krzysztof Penderecki. Style et Matériaux.* Editions Kimé. Paris 1997.

Marek Stachowski i jego muzyka. Red. Leszek Polony. Akademia Muzyczna w Krakowie. Kraków 2007.

Markiewicz Leon. *Bolesław Szabelski. Życie i twórczość.* PWM. Kraków 1995.

Michalski Grzegorz. *Lutosławski w pamięci. 20 rozmów o kompozytorze.* Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego. Słowo/obraz terytoria. Gdańsk 2007.

Mirka Danuta. *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki.* Akademia Muzyczna w Katowicach. Katowice 1997.

Moll Lilianna M. *Witold Szalonek. Katalog tematyczny dzieł, Teksty o muzyce.* Śląskie Towarzystwo Muzyczne. Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego. Katowice 2002.

Morawska-Büngeler Marietta. *Schwingende Elektronen.* P.J. Tonger Musikverlag. KölnRodenkirchen 1988.

Muzyczny świat Andrzeja Krzanowskiego. Red. Janusz Pater. Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Katowice 2000.

Muzyka Krzysztofa Pendereckiego. Poetyka i recepcja. Studia, eseje i materiały. Red. Mieczysław Tomaszewski. Akademia Muzyczna w Krakowie. Kraków 1996.

„Muzyka". Nr 1-2/1995 [poświęcony Witoldowi Lutosławskiemu]. Instytut Sztuki PAN. Warszawa 1995.

Muzyka źle obecna. Red. Krystyna Tarnawska-Kaczorowska. ZKP. Warszawa 1989.

Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Red. Helmut Loos i Stefan Keym. Gudrun Schröder Verlag. Lepizig 2004.

Nikolska Irina. *Conversations with Witold Lutosławski*. Przekład z języka rosyjskiego: V. Yerokin, Melos/Kantat HB. Stockholm 1994.

Paja-Stach Jadwiga. *Lutosławski i jego styl muzyczny.* Musica Iagellonica. Kraków 1997.

Paja-Stach Jadwiga. *Witold Lutosławski.* Musica Iagellonica. Kraków 1996.

Panufnik Andrzej. *Andrzej Panufnik o sobie.* Niezależna Oficyna Wydawnicza. Warszawa 1990.

Panufnik Andrzej. *Impulse and Design in my music.* Boosey & Hawkes. London 1974.

Penderecki Krzysztof. *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku.* Presspublica. Warszawa 1997.

Pociej Bohdan. *Lutosławski a wartość muzyki.* PWM. Kraków 1976.

Podobińska Klaudia, Polony Leszek. *Rozmowy z Wojciechem Kilarem.* PWM. Kraków 1997.

Polony Leszek. *Kilar. Modlitwa i żywioł.* PWM. Kraków 2005.

Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70. Materiały XVII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej, Kraków 8-10 grudnia 1983. Red. Leszek Polony. Akademia Muzyczna w Krakowie. Sekcja Muzykologów ZKP. Kraków 1986.

Rae Charles Bodman. *The Music of Lutosławski.* Faber & Faber. Lundon & Boston 1994. Wydanie polskie: *Muzyka Lutosławskiego*. Przekład: Stanisław Krupowicz. PWN. Warszawa 1996.

Scherzo dla Wojciecha Kilara. Red. Maria Malatyńska, Agnieszka Malatyńska-Stankiewicz. PWM. Kraków 2002.

Schwinger Wolfram. *Penderecki. Leben Und Werk. Begegnungen, Lebensdaten, Werkkommentare.* Schott. Mainz 1994.

Siemdaj Ewa. *Andrzej Panufnik. Twórczość symfoniczna*. Akademia Muzyczna w Krakowie. Kraków 2003.

Stucky Steven. *Lutoslawski and His Music* Cambridge University Press. Cambridge 1981.

Studies in Penderecki. Penderecki and the Avant Garde. T. I. Red. Ray Robinson. Prestige Publications, Inc. Princeton, New Jersey 1998.

Studies in Penderecki. Penderecki and the Avant Garde. T. II. Red. Ray Robinson. Prestige Publications, Inc. Princeton, New Jersey 2003.

Szwajgier Krzysztof. *Obrazy dźwiękowe muzyki unistycznej. Inspiracja malarska w twórczości Zygmunta Krauzego.* Akademia Muzyczna w Krakowie. Kraków 2008.

Świercz Teresa. *Technika chóralna w dziełach wokalno-instrumentalnych Krzysztofa Pendereckiego.* Prace Specjalne 9. PWSM w Gdańsku. Gdańsk 1976.

Tadeusz Baird – sztuka dźwięku, sztuka słowa. Materiały sympozjum Warszawa, 12 grudnia 1982. Sekcja Muzykologów ZKP. Warszawa 1984.

Tarnawska-Kaczorowska Krytyna. *Świat liryki wokalno-instrumentalnej Tadeusza Bairda.* PWM. Kraków 1982.

Tarnawska-Kaczorowska Krytyna. *Tadeusz Baird. Glosy do biografii*. Musica Iagellonica. Kraków 1997.

Tarnawska-Kaczorowska Krytyna. *Zygmunt Krauze. Między intelektem, fantazją, powinnością i zabawą.* PWN. Warszawa 2001.

Thomas Adrian. *Górecki*. Oxford University Press 1997. Wydanie polskie: *Górecki.* Przekład: Ewa Gabryś. PWM. Kraków 1998.

Tomaszewski Mieczysław. *Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Cztery eseje.* Akademia Muzyczna w Krakowie. Kraków 1994.

Tomaszewski Mieczysław. *Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Odzyskiwanie raju.* T. II. PWM. Kraków 2009.

Tomaszewski Mieczysław. *Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Rozpętanie żywiołów.* T. I. PWM. Kraków 2009.

Urbanek Mariusz. *Kisielewscy.* Wydawnictwo Iskry. Warszawa 2006.

Wachowska Sonia. *Andrzej Krzanowski. Katalog tematyczny dzieł.* Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Katowice 2000.

Warschauer Herbst und Neue Polnische Musik. Rückblicke – Ausblicke. Red. Volker Kalisch. Eine Schiftenreihe der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf. Band. 2. Die blaue Eule. Essen 1998.

Weselmann Thomas. *Musica incrostata. Szkice o muzyce Krzysztofa Meyera.* Red. Maciej Jabłoński. Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciól Nauk. Poznań 2003.

Witold Lutosławski. V Festiwal Muzyczny Polskiego Radia, 19-26 maja 2001. Polskie Radio. Warszawa 2001.

Witold Lutosławski i jego wkład do kultury muzycznej XX wieku. Red. Jadwiga Paja-Stach. Musica Iagellonica. Kraków 2005.

Witold Lutosławski. Prezentacje. Inrepretacje. Konfrontacje. Materiały z sympozjum poświęconego twórczości Witolda Lutosławskiego, Warszawa 17 kwietnia 1984. Sekcja Muzykologów ZKP. Warszawa 1985.

Woźna-Stankiewicz Małgorzata. *Lwowskie geny osobowości twórczej. Rozmowy z Krystyną Moszumańską-Nazar*. Musica Iagellonica. Kraków 2007.

Współczesność i tradycja w muzyce Krzysztofa Pendereckiego. Materiały z seminarium w Akademii Muzycznej w Krakowie 19-20 XII 1980. Red. Regina Chłopicka, Krzysztof Szwajgier. Akademia Muzyczna w Krakowie. Zeszyty Naukowe nr 5. Kraków 1983.

Zieliński Tadeusz A. *Dramat instrumentalny Pendereckiego*. PWM. Kraków 2003.

Zieliński Tadeusz A. *O twórczości Kazimierza Serockiego*. PWM. Kraków 1985.

WYKAZ SKRÓTÓW

ASP – Akademia Sztuk Pięknych

CNSM – Conservatoire National Supérieur de Musique, Konserwatorium Paryskie

Cz. – część

GUKPPiW – Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (cenzura)

I – inwersja, odrócenie kierunku interwałów

IRCAM – Instutit de Recherche et Coordination Acoustique/Musique w Paryżu

KPZR – Komunistyczna Partia Związku Radzieckiego

O – postać zasadnicza (oryginalna) serii lub innego przebiegu dźwiękowego

ORTF – Organisation de la Radiodiffusion et Télévision Française, radio francuskie

NSZZ – Niezależny Samorządny Związek Zawodowy

PAP – Polska Agencja Prasowa

POLMIC – Polskie Centrum Informaji Muzycznej (Polish Music Information Centre)

PRL – Polska Rzeczpospolita Ludowa (w l.1952-1990)

PWM – Polskie Wydawnictwo Muzyczne, PWM SA

PWN – Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Wydawnictwo Naukowe PWN

PWSM – Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna

PZPR – Polska Zjednoczona Partia Robotnicza

R – rak, postać retrogradalna, przebieg wsteczny

RI – rak inwersji

RP – Rzeczpospolita Polska (1569-1795, 1918-1945 oraz od 1989)

RWPG – Rada Wzajemnej Pomocy Gospodarczej

SIMC – Société Internationale pour la Musique Contemporaine, Międzynarodowe Towarzystwo Muzyki Współczesnej

SPAM – Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków

SIMC – Société Internationale pour la Musique Contemporaine, Międzynarodowe Towarzystwo Muzyki Współczesnej

T. – tom

t. – takt

WOSPR – Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia

ZKP – Związek Kompozytorów Polskich

ZSRR – Związek Socjalistycznych Republik Radzieckich (1918-1991)

SPIS FOTOGRAFII

1. Krzysztof Knittel, fot. Paweł Kwiek,
2. Lidia Zielińska, fot. Anna Zielińska
3. Krzysztof Meyer, fot. Maria Gürth
4. Włodzimierz Kotoński, fot. Jacek Kucharczyk
5. Zygmunt Krauze, fot. Maciej Łukasz Gołębiowski
6. Wojciech Kilar, fot. Cezary Piwowarski
7. Aleksander Lasoń, fot. Sławomir Olszamowski
8. Eugeniusz Knapik, fot. Marek Galica
9. Elżbieta Sikora, Archiwum Polskiego Centrum Informacji Muzycznej POLMIC
10. Tadeusz Wielecki, fot. Mateusz Wielecki

SPIS PRZYKŁADÓW NUTOWYCH

O ile nie oznaczono inaczej, przykłady pochodzą wydawnictw PWM SA. Kraków

1. Krzysztof Penderecki. *Opera Diabły z Loudun. [Die Teufel von Loudun].* Ed. 6225 Copyright by Schott Music, Mainz – Germany, s. 192
2. Witold Lutosławski. *Livre pour orchestre,* s. 30-31
3. Witold Lutosławski. *Koncert fortepianowy,* s. 16-17
4. Zygmunt Krauze. *Piece for Orchestra No.1,* s. 7
5. Kazimierz Serocki. *Segmenti,* Copyright by Robert Forberg Musikverlag GmbH, München, MMV 5013, s. 9
6. Włodzimierz Kotoński, *Aela,* s. 16
7. Kazimierz Serocki. *Impromptu fantasque,* Copyright by PWM, Copyright by Moeck Moeck Musikinstrumente + Verlag e. K., s 10
8. Bogusław Schaeffer. *Kwartet SG. Grafiki Bogusława Schaeffera.* PIW. Fundacja Przyjaciół Area Porta. Warszawa 2007
9. Andrzej Panufnik. Schemat symetrii w *Kręgu kwintowym.* W: Andrzej Panufnik. *Impulse and Design in my music.*

Copyright by Boosey& Hawkes Music Publishers Ltd.. London 1974, s. 23

10. Andrzej Panufnik. Diagram symetrii w *Universal Prayer.* Andrzej Panufnik. *Impulse and Design in my music*. Copyright by Boosey& Hawkes Music Publishers Ltd. London 1974, s. 8
11. Andrzej Panufnik. *Pentasonata.* Copyright 1989 by Boosey& Hawkes Music Publishers Ltd.. London, s. 2, t. 1-12
12. Andrzej Panufnik. *Pentasonata.* Copyright 1989 by Boosey& Hawkes Music Publishers Ltd.. London, s. 14, t. 1-12
13. Tomasz Sikorski, *Prologues,* nr A partytury
14. Edward Pałłasz. *Symfonia „1976",* s. 39, t. 1-4
15. Tomasz Sikorski, *Paesaggio d`inverno,* nr 1-4 partytury
16. Henryk Mikołaj Górecki. *III Symfonia „Pieśni żałosnych",* I cz., t. 161-220
17. Wojciech Kilar – Koncert fortepianowy, s. 11
18. Anna Ignatowicz. *Cisza podziurawiona roztargnieniem.,* s.1, rękopis
19. Paweł Mykietyn – *La Strada,* s. 6, t. 1-9
20. Hanna Kulenty, *Sinequan Forte A,* s. 23-24, rękopis
21. Jerzy Kornowicz, *Figury w oplocie,* s. 15, rękopis
22. Zygmunt Krauze. *Folk Music,* s. 1
23. Wojciech Kilar. *Krzesany,* t. 151-162
24. Wojciech Kilar. *Krzesany,* t. 279-284
25. Henryk Mikołaj Górecki – *II Symfonia „Kopernikowska",* s. 72-73
26. Aleksander Lasoń. *I Symfonia,* I cz., s. 15
27. Aleksander Lasoń. *II Symfonia,* II cz., s. 34, t. 3-5

28. Aleksander Lasoń. *II Sonata na skrzypce solo,* II cz., s. 6
29. Paweł Buczyński. *Oratio MCMLXXXII,* kopia incipitu partytury, t. 1-9
30. Grażyna Pstrokońska-Nawratil. *Uru Anna,* s. 15, rękopis
31. Andrzej Dobrowolski. *Muzyka na orkiestrę nr 4 „A-La”,* s. 1
32. Krzysztof Penderecki. *Recordare,* Copyright by Schott Music, Mainz - Germany, s.16, nr 11 partytury
33. Henryk Mikołaj Górecki. *Euntes ibant et flebant,* s. 3, t. 1-6
34. Henryk Mikołaj Górecki. *Amen,* s. 3, t. 1-6
35. Paweł Szymański. *Miserere* Copyright by Chester, London 1993, s. 20-21, t. 46-51
36. Paweł Szymański. *Lux aeterna* Copyright by Chester, London 1993, s.16-17, t. 71-80
37. Stanisław Moryto. *Stabat Mater,* cz. 3. Eia Mater, t. 13-24 s. 30-32, kopia rękopisu
38. Krzysztof Penderecki. *I Symfonia [I Symphonie].* Ed. 6614 Copyright by Schott Music, Mainz - Germany, s. 9
39. Krzysztof Penderecki. *I Koncert skrzypcowy [I Violinkonzert]* Ed. 6917 Copyright by Schott Music, Mainz - Germany, s. 21, t. 122-128
40. Krzysztof Penderecki. *I Koncert skrzypcowy [I Violinkonzert].* t. 6-10 Ed. 6917 (c) Schott Music, Mainz - Germany, s.1
41. Krzysztof Penderecki. *II Symfonia [II Symphonie].* Ed. 7323 Copyright by Schott Music, Mainz - Germany, s. 1-2
42. Aleksander Lasoń – *Concerto festivo,* t. 413-432 (część III Canto-Aggnus Dei, t. 49-68)
43. Eugeniusz Knapik. *La libertà chiama la libertà.* Scena 1, s.10-13

44. Eugeniusz Knapik. *Up into the silence, cz. II. Unter dem berstenden Eisspiegeln,* t. 123-168, kopia
45. Paweł Szymański. *quasi una sinfonietta.* Copyright by Chester, London 2000, s. 8-9
46. Paweł Szymański. *quasi una sinfonietta.* Copyright by Chester, London 2000, s. 17-18
47. Paweł Mykietyn. *3 for 13,* s. 74-75, t. 328-335
48. Lidia Zielińska. *Mała symfonia atroficzna,* s.1, rękopis
49. Krzysztof Baculewski. *Antitheton I.* AMFC, Warszawa 1998, cz. I, t. 90-101
50. Krzysztof Baculewski. *Rilke-Lieder.* Brevis, Poznań 2000, cz. II., t. 69-80
51. Witold Lutosławski. *Koncert podwójny,* III cz., s. 56
52. Elżbieta Sikora. *Koncert fortepianowy „Hommage à Chopin.* Copyright by Stoklosa Editions, Warszawa 2000, s. 1
53. Krzysztof Knittel. *29 pięciolinii,* s. 3, kopia rękopisu

AUDYCJE RADIOWE

W ramach współpracy Narodowego Centrum Kultury i II Programu Polskiego Radia, na podstawie poszczególnych tomów z serii „Historia Muzyki Polskiej”, powstaje cykl audycji radiowych prowadzonych przez Wojciecha Włodarczyka. Emitowane są w dni powszednie o 15.30. Można je także usłyszeć za pośrednictwem naszej strony internetowej.

NARODOWE
CENTRUM
KULTURY

dwójka
POLSKIE RADIO

HISTORIA MUZYKI POLSKIEJ pod redakcją Stefana Sutkowskiego
Tom VII część 2
Krzysztof Baculewski
WSPÓŁCZESNOŚĆ 1975-2000

© Copyright by Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013

ISBN 978-83-63631-87-1

Narodowe Centrum Kultury
ul. Płocka 13
01-231 Warszawa
Tel. 22 21 00 100
www.nck.pl

Cykl e-booków został stworzony w oparciu o HISTORIĘ MUZYKI POLSKIEJ pod redakcją Stefana Sutkowskiego wydanej w wersji papierowej przez wydawnictwo Sutkowski Edition Warsaw.

Plik ePub przygotowała firma eLib.pl
al. Szucha 8, 00-582 Warszawa
e-mail: kontakt@elib.pl
www.eLib.pl